بانتظار صحوة ثقافية

□ مالك صقور

لما كان السؤال مفتاح الفهم، والفهم مفتاح العلم، والعلم طريق المعرفة، والمعرفة تشكّل الوعي. يطرح السؤال نفسه بقوة: أين منظومة الوعي المعرفية العربية، التي جاهد مؤسسو النهضة العربية على تأسيسها، من أجل أن يستيقظ العرب بعد سبات دام قروناً بحالها، وهاهم العرب اليوم، يشاركون في حفر نفق مظلم عميق، ويدخلون فيه، مستسلمين لإرادة الأجنبي، منهم بوعي وعن سابق إصرار، ومنهم من خُدع، إذ صدّق الخديعة الكبرى، فيما سمي زوراً وبهتاناً "الربيع العربي" ومنهم من يكتفي بالندب واللطم، والنتيجة واحدة: هي أن الشعوب وقعت ضحية، وأمست فريسة تنهشها الضباع، والذئاب البشرية المقنعة باللحى الطويلة، يوجهها العقل الظلامي، ولهذا يبقى السؤال الذي طرحه أدونيس في نهاية سبعينات القرن الماضي مسلطاً كالسيف البتار على رقاب الجميع، خاصة، على رقاب المثقفين:

"لِمَ هذه القدرة "الخارقة" لدى الأجنبي، وهذا العجز "الخارق" لدى العربي؟ ذلك هو السؤال الذي يجب أن نبحث عن جوابه. هل يعود ذلك إلى مجرد التخاذل والتبعية عند الحكام؟ أم أنه يعود إلى مجرد الرغبة الأجنبية في الهيمنة؟ أم إلى القضاء والقدر؟ أم إلى غضب السماء على العربي، ورضاها عن الأجنبي؟"(1)

بعد أربعين عاماً تقريباً، من طرح أدونيس هذا السؤال، وبعد ثلاثة أعوام وتسعة شهور من الحرب الظالمة ـ القذرة على سورية، التي تعجز كلمات قواميس الدنيا، ومعاجم كل لغات العالم عن وصف ما جرى وما يجري من مجازر هي الأكثر بشاعة وشناعة في تاريخ البشرية، يطرح سؤال آخر نفسه: أين الضمير الإنساني الذي يفترض أن يقف راعفاً، ذاهلاً، خجولاً، حائراً أمام بشاعة المشهد التراجيدي السوري ـ العراقي ـ الليبي ولا أقول رادعاً. لأنه فيما يبدو، أن الضمير الإنساني قد مات.

وعندما أقول الضمير الإنساني، فأول ما يتبادر للذهن: الثقافة والمثقف، لأنه في العرف، أن المثقفين كانوا عبر التاريخ، هم ضمير الشعب، وهم ضمير الأمة. وعلى حد تعبير جورج جرداق، "الأدباء قادة البشر".

أما التراجيديا السورية، وما يرتكبه الأجنبي، والعربي، و"السوري" في ذبح الوطن، لا أخطئ، ولا أبالغ إن قلت: إن كل ما فعله المثقفون، من تنوير، وتثوير، وعلم، وعلمانية، وما فعله أيضاً المصلحون الاجتماعيون، وحتى التعاليم الدينية السمحة أصبح كله: حبراً على ورق.

بعد أن يطرح أدونيس سؤاله، يستطرد قائلاً: "لا يقدر التسلط الأجنبي أن يهيمن إلا حيث يجد ما يتيح له الهيمنة. لا يستطيع مهما كانت قوته ووسائله أن يطوع لمشيئته شعباً يعرف مكانه ومكانته. وأن يستعمره متى أراد وكما يريد. وتكشف الهيمنة الأجنبية على الوجود العربي، خصوصاً في القرون الستة الأخيرة، عن مدى ضعفه وتفككه، لا على مستوى النظام والحكم فحسب، بل أيضاً على المستوى الأعمق: مستوى بنيته وشخصيته. فهناك "شيء فاسد"، ميت هو الذي يتيح للتسلط الأجنبي، أن يمارس قدرته "الخارقة" في تفتيت الوجود العربي. ماهو؟

ويجيب أدونيس: "لن تجد بحثاً واحداً في الفكر السياسي العربي الحديث يجيب عن هذا السؤال، انطلاقاً من تحليل الأسس التي تكون الحياة العربية ـ دينياً، وثقافياً، واجتماعياً وتاريخياً، ويقدم إمكاناً لتأسيس رؤيا جديدة لهذه الحياة" ومن ثم يستدرك أدونيس قائلاً: "لا بد هنا من بعض الاستثناءات: محاولات ماركسية قام بها قلة فهموا الماركسية ببعدها الثوري، الجذري، الشامل، ومحاولات أنطون سعادة، الذي لم يُدرس، بل لم يقرأ، بل شوّه قبل أن يقرأ، ولعل الموقف من فكره أن يكون المثل الأبرز على البنية الفاشية الثقافية السائدة، وعلى ظلاميتها"(2).

لا أعرف رد الفعل الذي أثاره حينها قول أدونيس، في نهاية سبعينيات القرن الماضي، وحتماً، كانت ثمة ردود، وثمة من يوافق، ومن لم يوافق على هذا الكلام، لكن اليوم، في حمأة ما يجري في الوطن العربي، وفي معمعان هذه الحرب القذرة على سورية وبعد

احتلال العراق عام 2003، والعودة إليه بهذه الشراسة، وفي ضوء كل ما يجري الآن، تتأكد صحة رأي أدونيس.

ويمضي أدونيس في بيان (السياسة والثقافة) يشرح، ويفسر، ويعلل الحياة العربية، ويفككها أيضاً: سياسياً، واجتماعياً، ودينياً، وثقافياً، وينتهي إلى التساؤل التالي:

ما الكتابة العربية اليوم؟ سؤال يتضمن سؤالاً آخر: ما الثقافة العربية اليوم؟

ويجيب قائلاً: "الحياة العربية الراهنة تتجمع كلها في بؤرة اسمها النظام". وبهذا النظام ترتبط كل الفعاليات، ولهذا في رأي أدونيس أن هذه الثقافة، هي ثقافة إنتاج السلطة. فيقول: "ألا يعني ذلك أن الثقافة العربية تخرج من قطاع الإبداع، وتدخل في قطاع السياسة ـ التجارة؟ ألا يعني أيضاً أن دور المثقف العربي ينحصر، اليوم، في تأسيس "البطالة العقلية"؟ ألا يعني كذلك أن المثقف العربي محاصر بين خيارين: إما أن يتهمش، أي ينفى أو يلغى، بإرادته أو رغماً عنه. وإما أن يدخل في السوق السياسية ـ التجارية العامة؟ أليس في هذا، أخيراً، دليل على نهاية الثقافة العربية؟"(3).

ويعلّل أدونيس مؤكداً رأيه بنهاية الثقافة العربية قائلاً:

"أعني، إذن بنهاية الثقافة العربية، أن هذه الثقافة تدخل في مرحلة تاريخية لا يحدث فيها، إبداعياً، أي جديد. مرحلة انتهاء: انتهاء العمل الخلّاق والفكر الخلاق. و"الباقي" ـ هذا الذي نسميه، اليوم، الثقافة العربية. إما أنه "ثقافة الجامعة"، وهو ركامي، تكراري، هامشي، وإما أنه "ثقافة الإعلام" وهو تبسيطي ـ سطحي ـ أي تجهيلي".

لقد قال ذلك أدونيس في نهاية سبعينيات القرن الماضي، حين كان التعليم الجامعي ما زال بخير. وما كانت قد طغت بعد موجة شراء الشهادات العليا، ولقب الدال، ودخول سلك التعليم الجامعي، من لم يستحق أن يكون أستاذاً جامعياً، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، لم تكن الفضائيات، قد انتشرت بهذا الشكل، ولم تكن السياسات الإعلامية، والتضليل الإعلامي، قد طغى كما هو اليوم، بل كان كما يقول أدونيس نفسه: "يبدو أن الجمهور العربي يأخذ ثقافة، اليوم، عبر ثلاث وسائل أساسية (تتحول هي ذاتها، شيئاً فشيئاً، إلى غايات)، وهي:

1ـ الرياضة.

2ـ الفيلم ـ الصورة (سينما، تلفزيون، مجلة مصورة).

3ـ الإذاعة (الأغنية على الأخص)(5).

* * *

يختم الدكتور محمد صالح الهرماسي كتابه: "رسالة مفتوحة إلى مثقفي أوروبا" بالسؤال التالي: "فهل سيستيقظ الضمير الثقافي الغربي ليضع حداً لـلا أخلاقية السياسة التي تحولت إلى فن الكذب والنفاق والجريمة. أم أنه سيبقى أسير الأمركة السياسية والإعلامية والثقافية التي نجحت إلى حد كبير في إقناع الكثيرين أنها هي والحداثة شيء واحد؟"(6).

لا أعرف كم مثقفاً أوروبياً قد قرأ رسالة الدكتور محمد صالح الهرماسي، ولا أعرف إن كان قد تُرجم كتابه ـ الرسالة المفتوحة الموجهة إلى المثقفين الأوروبيين.

لكن سؤاله هذا ذكّرني بما قام به الكاتب الساخر إيرلندي الأصل، جورج برنارد شو، حين سمع عن مجزرة دنشواي. دنشواي، القرية الصغيرة النائية في الريف المصري، دخلت التاريخ، ويا للأسف، بعد المجزرة الفظيعة، التي قامت فيها قوات الاحتلال البريطاني بإعدام عدد من الفلاحين البسطاء، وتعذيب الآخرين أمام أهالي تلك المنطقة. وذلك لبثّ الذعر في نفوس المواطنين، وإرهاب الشعب المصري، وتلقينهِ درساً" ليتعظ الآخرون، فكل ثائر، أو متمرد على القوات البريطانية سيلقى المصير نفسه.

وإن كان كل من قرأ التاريخ، يعرف أن هذه الجريمة النكراء، وهذه المجزرة الشنيعة قد وقعت عام 1906، في أعماق الأرض المصرية، وما زالت ماثلة في التاريخ، وفي أذهان المصريين، والعرب، وشاهدة على همجية المحتل البريطاني الغاصب ووحشيته، فإن البعض لا يعرف موقف الكاتب جورج برنارد شو من هذه المجزرة، فعندما سمع جورج برنارد شو بهذه المجزرة، وأن قوات بلاده ـ بأمر من المندوب السامي البريطاني (كرومر) قد نفذّت هذه المجزرة ـ الجريمة، بحق الفلاحين الآمنين العزّل، أقام جورج برنارد شو الدنيا ولم يقعدها على رأس الحكومة البريطانية، فأعلن حرباً شعواء على السلطات

البريطانية، وشنّ حملة إعلامية واسعة النطاق ضد (كرومر) فاضحاً وحشية الجيش البريطاني، والحكومة البريطانية، ولم يهدأ حتى أُخرج (كرومر) من مصر بالقوّة، مكرهاً.

حصل هذا، عام 1906، حينها لم تكن وسائل الإعلام، كما هي اليوم، مع ذلك، استطاع الأديب ـ المثقف البريطاني جورج برنارد شو أن يثير الرأي العام في بريطانيا، مما اضطر السلطات آنذاك إلى سحب المجرم ـ الجزار ـ كرومر من مصر.

في ذلك العصر البعيد، لم تكن شاشات الفضائيات تملأ الدنيا. ولم يشاهد المواطن البريطاني، عملية الإعدام، مباشرة، بل تناقلتها بعض الصحف، فقط. والآن، تقوم العصابات الإرهابية نفسها بتصوير المجازر، وقطع الرؤوس، وأكل الأكباد والقلوب، وقتل الأطفال في مدارسهم، والآمنين في منازلهم، مع ذلك، لم تهتز شعرة عند مثقفي (العالم المتمدن) في بريطانيا، وفرنسا، وأمريكا. مع أنهم يعلمون علم اليقين، أن حكوماتهم وجيوشهم، ومخابراتهم، شركاء في الجرائم، والمجازر التي ترتكب بحق الشعب السوري، والعراقي.

لقد سمعنا في الماضي، عن أدباء، وهم قلة في فرنسا، وقفوا ضد حكومة بلادهم في أثناء احتلال الجزائر، كذلك، سمعنا عن بعضهم في أميركا، في أثناء احتلال فيتنام. ولكن، وحتى الآن، لم يستطع مثقفو الغرب عامة، وأميركا خاصة، التأثير في القرار الأميركي الذي يوجع العالم بأسره، بالتدخل المباشر، وغير المباشر، في شؤون بلدان العالم الثالث، متذكرين حرب البلقان، وأفغانستان، والعراق، والآن سورية. لذلك، يضع المتابع لشؤون الثقافة الغربية، والمثقفين الأوربيين، أكثر من ألف علامة استفهام عن دور المثقف والثقافة ووظيفتها الأساسية، ودورها الإنساني. وفي هذا السياق، لا يُنسى الموقف الجريء الذي أعلن في بلجيكا عن محاكمة مجرم الحرب السفّاح شارون على جرائمه وفظائعه السابقة واللاحقة والراهنة (حينها) بحق الشعب الفلسطيني الصابر الصامد البطل. فإعلان محاكمة مجرم الحرب شارون ليست مبادرة طيبة من شعب أجنبي، بل تُعد مأثرة إنسانية، وموقف شريف ونبيل وجريء، في مطلع القرن الحادي والعشرين، كذلك، لا يُنسى المبادرة الثانية، كانت من حكومة الدانمارك، التي رفضت قبول أوراق اعتماد

سفير حكومة الكيان الصهيوني الغاصب، رئيس الاستخبارات السابق ـ نازي العقل، فاشي القلب، الجلّاد السفاح، الذي كان يتلذذ بتعذيب المناضلين الفلسطينيين، حتى الموت في غياهب السجون الإسرائيلية.

ذكرت ذلك، لأبرهن على أمرين:

الأمر الأول: إن الغرب يعرف ويدرك كل ما يجري في بلادنا، ولا كما يقال، إنهم لا يهتمون بشؤون العرب.

الأمر الثاني: إن الضمير الإنساني لم يمت نهائياً تجاه قضايانا، ولكن بحاجة إلى من يوقظه ويحرضه.

وإن كان هذا قد حصل مرة، أو مرات، فإن الإعلام العربي من جهة والسياسات العربية من جهة ثانية لم تغتنم الفرصة، من أجل تعميق أواصر العلاقات، خاصة، مع المثقفين الذين ما زالوا يرفضون قذارة الغرب وسياساته، ويؤمنون بعدالة قضيتنا.

* * *

في دراسته: (أسئلة الثقافة العربية)(7) يحدّد الدكتور محمد حافظ دياب، أربعة أنماط أثرّت في المشهد الثقافي العربي:

الأول: ثقافة النفط:

إذ مع ظهور النفط في منطقة الخليج مطلع ثلاثينات القرن العشرين، بدأت تتنامى في إطار، ما يجوز تسميته بـ"**ثقافة النفط**" على قلة مصداقية هذا المصطلح وقصر عمره، وإن جاز رسم معالم هذه الثقافة في تنمية اتخذت طابع الانتقال "من خشونة البداوة إلى رقّة الحضارة، بتعبير ابن خلدون، وتحديث متأخر بوتيرة متسارعة تحت وطأة النموذج الغربي، وتركيبة قبلية مدعمّة بصيغة إسلامية، وسلطة دينية تجمع بين مقاصد السياسة، وشرعية العقيدة، ومنطق ريعي يرى إلى إمكان شراء أي شيء، حتى الأمن والمعرفة والمكانة، وضيق في مساحة الممارسة السياسية. ونمط نفعي ربحي من القيم، منوط بتوجيه استهلاكي وازدواجية أخلاقية، مع نبرة شعوبية بدأت تتصاعد عقب حرب الخليج الثانية.

والذي ظهر واتضح من هذه الثقافة، أن فجائية الظاهرة النفطية وعمقها، وسمت هذه الثقافة بملامح لا مبالغة في وصف بعضها، بأنها تعود إلى عصر ما قبل التدوين، توزعت بين تراث أهل الملة وتكنولوجيا أهل الذمة، وبين صعوبة الانسلاخ عن الأطر القديمة وعسر الولوج في منظومة الحداثة، وقد عبّرت نفسها على النحو التالي:

أـ السعي إلى فرض نموذج ثقافي خليجي، بقيمة المصاحبة لشراء النفط وأنماطه الاستهلاكية، والعمل على تغيير علاقات الثقافة العربية المعاصرة. وأدوات إنتاجها.

ب ـ رعاية وتمويل شكل مشوّه للثقافة الدينية، تستخدم عبر آليات التعصب المذهبي والديني، واستنفار المخزون الطقوسي لدى الجماهير، ويركز على شكلية للتدين (مضاعفة عدد المساجد) تشجيع النساء على ارتداء الحجاب، اللحية للذكور.

ج ـ الدفع بمحاولات تستهدف "أسلحة" المعرفة، بواسطة وضع تصورات لها من منظور ديني، مما تمخض عن ترسيمات "نيئة" تندرج إما في مجرى نظريات غربية تحت لافتات إسلامية، وإما تدور حول مضامين أخلاقية معممة، في حدود الانكفاء على الموروث، وفهمه بطريقة واحدية وقطعية، لا التعامل معه ككينونة حيّة تستمد قدرتها على التواصل، عبر فهم الماضي و..؟.. الجدلي مع الحاضر.

دـ العمل بدأب وتخف على تكريس عروبة "متميزة" عن عروبة المركز "القديم"، تقوم على الانطلاق من الخليجية كمرجع، بعد تجريب القطرية (العمننة) السعوّدة، التكويت، البحرنة، القطرنة، والأمرته)، وعلى إعادة تركيب وصوغ المعطيات التاريخية، بما نخدم هذه النعرة الكيانية.

هـــ الإنشاء المتعجل لبنى ثقافية شكلية (جامعات، مراكز بحوث، دور نشر، مكتبات، معارض) تفتقد الشروط الأساسية لمردوديتها، بالنظر إلى قيامها كأدوات تكييف وتدجين واستكمال للأبهة.

و ـ التعامل مع المفكرين والكتاب والدباء والأكاديميين العرب، إما بإغرائهم للعمل في أجهزة الثقافة الخليجية ووسائل إعلامها، وجامعاتها، متسقة في ذلك، مع ذهنية الريع الملازمة لها، والتي تحسب "العطاء" أقرب السبل لكسب الاتباع، وإما بتشويه ممثلي التحديث، واليسار، والعلمانية والقومية منهم. ممن أطلقت عليهم

((أصنام الحداثة والفكر والزندقة، وأهل التشكيك والنفاق، وأدرجتهم في "فسطاط" الكفر والإلحاد)).

النمط الثاني: خطاب الإسلام الراديكالي: (8)

هدفه: اختراق المستوى الانثربولوجي للدين وصولاً إلى المستوى السياسي لاستعادة دفة القيادة.

هذا الخطاب الذي تبنته جماعات الاحتجاج والعنف في الوطن العربي، لتطرح نفسها كبديل ثوري له صفة الشمول، والمنحى العالمي، حتى يقف سراً في وجه ما تتصوره هيمنة حضارية للغرب بماديته وعلمانيته، ودهرانيته، والتأكيد على ضرورة العودة إلى الأصول الإسلامية في التفكير وتواعد السلوك والتنظيم والاجتماعي.

كما وينطلق هذا الخطاب، من اعتبار أن التخلف اللاحق بالمجتمع العربي، هو نتيجة لتقليد الغرب، ومن ثم فالحلّ هو الارتداد عن كل ما هو غربي والعودة إلى وسائل الأصول الإسلامية، ومنها، عزل جسد المرأة وتطويعه، وتحقيره، وقمعه، بدعوى منع الغواية، حماية المجتمع من الانحلال الأخلاقي.

ومن هنا، يمكن القول، لقد ترسخ الخطاب الإسلاموي الراديكالي، بين الاحتقان السياسي، والنشاز المعرفي، والتقوقع، والعنف، والإرهاب، مما شكل تصدّعات كبيرة وتشوهات فكرية في مشهد الثقافة العربية المعاصر.

النمط الثالث: الثقافة الجماهيرية (9)

وهدفها: تكريس قيم معينة وتلقينها المواطن ليس مطلوباً منه المشاركة.

ويبدو تثمير الثقافة الجماهيرية ملحوظاً في هذا الصدد عبر أسلوبين أساسيين: التقنيع، والتسليع.

يقوم الأول على استبدال تجلّيات التراث المعاش، بأخرى تصورية، يتم إسقاطها عليه بشكل يشوّه حمولته المأثورة، ويضفي عليها أقنعة تحول دون التعرف عليها، بواسطة تزويقها، وإعطائها ترميزات حداثية، وعناصر دخيلة على مقوماتها، اتساقاً مع العلاقات الاجتماعية القائمة آنياً.

والأمثلة كثيرة، ومنها، ما حدث لمرّكب الأزياء النسائية في منطقة الخليج من تزويق وتقنيع لدرجة دعت أحد الباحثين هناك إلى التساؤل عن مدى أصالة هذه الأزياء التي رآها لم تستعمل سابقاً، بل وفدت إلى المنطقة، بعد أن أنعم الله بخير النفط.

أما الأسلوب الثاني "التسليع" فيتم عن طريق تسويق المادة التراثية، خاصة، ما يتصل عنها، بالمفردات التشكيلية، والحركة الإيقاعية (المصنوعات اليدوية، الألعاب، الموسيقى، الغناء، الرقص)، واستثمار ذلك في التسويق السياحي، على سبيل المثال، تحويل "ساحة الغناء" بمدينة مراكش في المغرب، من ساحة لإنتاج وإعادة مفردات التراث الشعبي المغربي إلى ساحة مصطنعة لترفيه السائح الأجنبي، وتفع المستثمر المغربي وملء جيوبه بالدولار.

والذي زاد الطين بلّة، كما يقولون، استثمار الثقافة الجماهيرية، في الأقطار العربية، بتضخيمها عبر جهاز التلفزيون، وانتشار الفضائيات بشكل مريع ومخيف، الذي ألغى الحواس، وما عاد يسمح إلا باستهلاك الصور، والمعلومات المزيفة، والأخبار الملفقة، والتضليل الإعلامي.

النمط الرابع: المتربول الثقافي: (10)

وهدفه تعميق فكرة الاستهواء والإذعان والتأكيد على منطق التبعية: ويمثل هذا المتربول نمطاً آخر في خارطة المشهد الثقافي العربي المعاصر، وقد ظهر مع نهاية الحرب العالمية الثانية، حين نجح المشروع الاستيطاني الصهيوني في قلب الوطن العربي، فلسطين، من غير حق، ولا سند، والجدير بالذكر، أنه بعد الحرب العالمية الثانية بدأت أميركا بالتسلل إلى المنطقة العربية، وتركّز على مجال العمل الثقافي انطلاقاً مما أطلق عليه بعض المنظرين الأمريكيين، ((البعد الرابع)) قاصدين من (البعد الرابع) بعداً جديداً، يضاف إلى أبعاد السيطرة الاقتصادية والسياسية والعسكرية. ألا وهو البعد الثقافي، بواسطة إنشاء الجمعيات والإرساليات، ومعاهد التعليم والدوريات والمؤسسات البحثية، ودور النشر، والجوائز، مع تصدير "الصرعات" التي اصطلح عليها بـ(الأمريكانية) بواسطة (أفلام هوليود، وموسيقى الجاز، وجميع أنواع الطعام التي افتتح لها مطاعم خاصة،

بالإضافة إلى تسويق وترويج الكوكاكولا، وبطاقات الائتمان، والموتيلات، وسينما السيارات إلى آخر صرعات الاستهلاك الأمريكي.

ومن الأمثلة، ظهرت في مصر مجلة "المختار" ذات الحجم الصغير، والثمن الرخيص، والطباعة الجيدة التي لعبت دوراً ملحوظاً في تهميش وعي القارئ العربي، كما مثّلت الترجمة العربية للمجلة الأمريكية الشهرية المعروفة (الأكل المهضوم للقارئ) والتي هي من صناعة المخابرات المركزية الأمريكية، التي روّجت للقيم والفضيلة بأمرين: إن النجاح مرهون بلعبة الحظ والمصادفة، وإن العدل الاجتماعي معلّق على أريحية السادة وكرم المستعدين للتبرع والإحسان.

ولا يخفى على القارئ، ما قامت به (مؤسسة فرانكلين) بدءاً من عام 1953، بعد ثورة تموز في مصر، وفي مرحلة احتدام اليقظة القومية، ومواجهة المنطقة العربية لاحتوائها، وجعلها من مناطق النفوذ. كذلك استمرار الحملات الإعلامية والدعائية، والترجمة في ستينات القرن الماضي، أما عن الراهن فحدث ولا حرج، فقد اتضحت مقاصد العولمة ـ الأمركة، التي من أهدافها أمركة الثقافة العالمية، والقضاء على روح الانتماء للوطن والثقافة القومية.

هذا غيض من فيض، من ممارسات (المتربول الثقافي) ومقاصده، التي تؤكد سيطرة النزعة الاستعمارية ـ التلقينية، الدّالة على أن قيم الفكر خارجية، وتعمق من تكريس الإذعان، والتبعية الفكرية، اللذين يقومان على تشريب الأفكار دون تمييز أو تمحيص، كل ذلك، يذّكر بتجاهل الثقافية القومية، لتعميق منطق التبعية، أو ما يطلق عليه "العقل الأسير" الناتج عن الاستشراق. (11)

* * *

هذا توصيف وتشخيص للمشهد الثقافي العربي، كما عرضه د. محمد حافظ دياب، وقد قدمته بتصرف، لإطلاع القارئ الذي يوافق أو لا يوافق، لكن هذا التشخيص جاء قبل وقوع الفأس في الرأس، وعن اتهام المثقف بالتقصير، وعن الحديث الذي لا ينتهي عن أسباب هذه الحرب القذرة، والتي منها، أسباب ثقافية، تطال الخطاب السياسي،

والخطاب الديني، وهما في صلب الثقافة العربية. ولقد تناولت هذا في أكثر من حديث سابق، عن الأولويات في الممارسة الثقافية، وعن حرب التحدي التي تدور بشراسه، وعنف، لا مثيل لها، وقد تم النداء سابقاً، عن صحوة عربية مرة، ومرات، وعن صحوة إسلامية أيضاً، ولكن كان الجواب، قول أبي العلاء طيب الله ذكره"

أسمعت لو ناديت حياً   ولكن لا حياة لمن تنادي

وليست المرة الأولى، ولن تكون الأخيرة، يجري الحديث فيها عن أزمة الثقافة، أو أزمة المثقفين، فقد تناول محمد حسنين هيكل، هذا الموضوع تحت عنوان (أزمة المثقفين) في مصر، في الذكرى التاسعة، لثورة تموز عام 1953، وقد شرح، وفسّر، وعللّ (أزمة المثقفين) في مصر، مع قيادة الثورة، فما دام هناك، حاكم ومحكوم، وظالم ومظلوم، وأغنياء وفقراء، وحق مضيّع، فإن المثقف من أدنى واجباته التصدي، والتحدي..

لكن في هذه الظروف الاستثنائية، وفي معمعان الخطر الداهم من الفكر الإرهابي، على المثقفين العرب، الذين لم يشكلوا، بعد عصر النهضة سرباً فاعلاً، في الحياة العربية، أن يستيقظوا، لرسم خارطة ثقافية جديدة، تواجه التحدي الكبير والخطر الذي يجتاح الأرض العربية برمتها. وهذا، لن يفعله مثقف واحد، أو كاتب واحد، ولن ينجحوا إذا ما قامت المؤسسات الثقافية الرسمية، والأهلية، من أجل صحوة ثقافية عربية.

وأختم، بما ختم به المرحوم سلامة موسى كتابه: (ما هي النهضة):

"إني أخاف على وطني".

هوامش:

1ـ أدونيس: فاتحة لنهاية القرن. من: بيان السياسة والثقافة ـ دار العودة بيروت. عام 1980 ـ ص.187

2ـ المصدر نفسه: ص187

3ـ المصدر نفسه: ص194

4ـ المصدر نفسه: ص194

5ـ المصدر نفسه: ص205

6ـ رسالة مفتوحة إلى مثقفي أوروبا. د. محمد صالح الهرماسي. ص121. دمشق. اتحاد الكتاب العرب

7 د. محمد حافظ دياب. أسئلة الثقافة العربية ـ أخبار الأدب القاهرة العدد 520ـ حزيران ـ 2003 ص.32

8 المصدر نفسه: ص32

9ـ المصدر نفسه: ص32

10ـ المصدر نفسه: ص33

11ـ المصدر نفسه: ص33

الإنسان في مواجهة العالم بين الهزيمة وإرادة الحياة

دراسة في نماذج من القصة السورية المعاصرة

□ هناء إسماعيل

إنّ الحديث عن الأدب عبر مراحله المختلفة يستدعي بالضرورة حديثاً عن الإنسان، إذ لمّا كان الأدب غوصاً فيما وراء الواقع: " لالتقاط خبثه كما يقول لينين، وللكشف عن شيطانيّته على حدّ تعبير لوكاتش" ، وعياً بالصراع الطبقيّ حيناً، أو استشرافاً لأبعاده السياسيّة حيناً آخر، فإنّ المنطلق في ذلك كلّه لاشكّ راجع إلى الإنسان، محور الصراع الأوّل والأخير، وأداته الفاعلة إيديولوجيّاً في الحالات جميعها، التقدميّة منها أم الرجعيّة.فتاريخ الفنّ يدلي بهذه الوفرة والغنى لصورته، إذ ظلّ حاضراً في كلّ عمل، منظوراً إليه عبر تعدّديّة في وجهات النظر تبعاً لمؤثّرات مختلفة، سياسيّة واجتماعيّة ودينيّة.

والكاتب ـ بعد هذا كلّه ـ معنيّ بالغوص في أعماقه الدفينة، كشفاً للمخبوء منها، ومن أجل أن يعكس صورة العالم من خلاله.إذ العلاقة جدليّة بين الكائن والكون، كلّ منهما فاعل منفعل بالآخر ضمن حركة الزّمن، مع ملاحظة أنّ للإنسان- في الفنّ- وحدة أصيلة، تنبع من وحدة دوافعه في الوجود، مهما اختلفت مستويات استجابته أو انفعاله أمام حركة الواقع المتبدّل، فالمشاعر الإنسانيّة، والأحلام، والهواجس واحدة في حقيقتها، وإن عبّرت في ظاهرها عن تنوّع أو حتى عن اختلاف. ومن هنا فإنّ الكاتب معنيّ بمعرفة الإنسان لأنّه نقطة الارتكاز في عالم متبدّل.يقول القاصّ السوريّ زكريّا تامر حول هذا الوعي الفنيّ بالإنسان، في علاقته بالعالم من حوله:

"ومن المهمّ جداً أن يعرف الكاتب الإنسان معرفة جيّدة، لأنّ الإنسان هو الموضوع الأساسيّ للأدب، أمّا الظروف الاجتماعيّة فهي لا أكثر من جلدٍ معرّض للتبدّل والتغيير".

وإذا كان الإنسان هو الموضوع الأساسيّ للأدب، فإنّ هذا لا يعني أنّ النظر إليه قد تمّ على مستوى واحد من المعالجة، إذ غالباً ما استحضرت صورته في شكلها الطبقيّ قديماً وحديثاً، ممّا أفرز أدباً لطبقة عليا وجدت تحالفها مع المقدّس الدينيّ أو السلطة السياسيّةوآخر للطبقة الدنيا الشعبيّة التي ظلّت بعيدة عن توجّه الفنّ إلا في حالات استثنائيّة. غير أنّ الفنّ الحقيقيّ قد ظلّ دائماً، وعلى حدّ تعبير د. **رياض عصمت**:

"وثيق الارتباط بهموم الشعب(...) ينبثق من طبقاته الدنيا التي امتلأت حياتها بالمعاناة والألم والثورة".

وإذ يؤكّد **د.عصمت** على الارتباط الوثيق بين الأدب وحياة المسحوقين، فهو يرى أنّ القصّة القصيرة هي الجنس الأدبيّ الأكثر تعبيراً عن ذلك الانسحاق، على اعتبار أنّها: **"لا تزدهر مع حياة الخمول، بل تزدهر مع حياة المعاناة، لأنّها تتّخذ الومضة النفسيّة أو الحضاريّة للمجتمع والإنسان محوراً لها، تعالجه وتهتمّ به".**

وأمّا **أحمد محمّد عطيّة**، فيرى أنّ القصّة القصيرة- ومنذ أن قال **تور جنيف** عبارته المشهورة: **لقد أتينا جميعاً من تحت معطف غوغول**"- قد صارت فنّ الرجل الصغير إذ التقطت الوجه العاديّ المألوف للإنسان البسيط المغمور الذي يعيش على هامش الحياة بلا بطولة، فعبّرت عنه في لحظة زمنيّة تستوعب الأزمنة كلّها، مستقطبة هموم الناس في العصر، يقول:

"وابتداء من قصّة غوغول (المعطف) لم تعد القصّة القصيرة تعنى بتقديم الأبطال أو الشواذّ، بل صار مجال فنّها الأصيل والمميّز هو التعبير عن هموم الرّجل الصغير من خلال لحظة زمنية هامّة في حياته".

هذا في عموم القصّة القصيرة، فإذا دخلنا القصّة السوريّة المعاصرة، فإنّنا لا نبتعد كثيراً عن هذا المفهوم، إذ عرف الرجل الصغير صعوده فيها أيضاً، نظراً لما شاع في تلك الكتابات من هاجس التعبير عن الظلمين السياسيّ والاجتماعيّ، إذ كان الشغل الشاغل لكثير من كتّابها التعبير عن أشكال القمع الفكريّ، والاضطهاد النفسيّ،والاعتداء على الحريّات، والكبت بأشكاله المختلفة: ومن هؤلاء الكتّاب كان **سعيد حورانيّة، زكريّا تامر، وليد إخلاصي، حيدر حيدر** وآخرون: **"ربطوا ما يتعرّض له الإنسان بواقع الصراع الطبقيّ، وتشوّفه الدّائم لحالة أفضل بعيداً عن الاضطهاد أو الاستغلال".**

يقول زكريّا تامر:

"فثمّة مخلوق مضطهد، مسحوق، بائس، لا يضحك، ومحروم من الفرح والحريّة، وهذا المخلوق له وجود حقيقيّ في بلدنا، ولكنّه كان مهملاً منبوذاً".

وإنّ البحث عن اكتشاف الرجل الصغير في القصّة المعاصرة لا يعني أنّ القصّة في المراحل السابقة لم تلتفت إليه، بل المقصود في ذلك هو النقلة على سبيل الشكل الفنيّ ومستوى المعالجة، إذ لا ينفع التفجّع على البائسين

ولا تضخيم معاناتهم، ما لم يُقدّم ذلك البؤس وتلك المعاناة في شكلهما الفنيّ الناضج والأكثر قدرة على وضع الإصبع موطن الجرح.فكثيراً ما قدّمت أعمال تقدّميّة في مضمونها، رجعيّة في تكنيكها الفنيّ، والعكس كذلك، الأمر الذي يتطلّب وعياً نقديّاً وفنيّاً بطبيعة ما يقدّم، وهو ما يشير إليه **محمّد كامل الخطيب** بتأكيده على الوحدة العضويّة بين الشكل والمضمون، مع الانتباه إلى أهميّة التكنيك الجيد"، لأنّ الفنّان يشوّه القضيّة الإنسانيّة التي يعالجها مهما بلغ تعاطفه مع الفقراء والبائسين ما لم يأخذ بحسبانه الشكل الفنيّ الملائم لموضوعه، يقول:

" **مثل هذا الفنّان يشوّه قضيّتنا، يبعد الناس عنّا، ومن هنا تدان الواقعيّة الجامدة، وتدان الفجاجة والزّعيق، أو الصراخ والعذاب في الأدب وإن صدر هذا عن مضمون جيّد**".

ولعلّ استعراض نماذج من القصّة السوريّة المعاصرة من شأنه أن يبرهن على ما سقناه من حالها التي عرفت هبوطاً أو صعوداً في التقنيّة، واختلافاً في مستوياتها على جانبي الشكل والمضمون، أو فيما يتعلّق بواقع الإنسان، والتعبير عن انسحاقه، بما رسمته تلك النصوص من مسافة جماليّة بين الواقع المحليّ و عالم التخييل الفنيّ، فمن الإنسان العاجز كفتيلة ضعيفة في مهبّ الريح، إلى الإنسان الملحميّ البطوليّ الصامد الذي يصنع فجره الضاحك رغم حلكة الليل، إلى الإنسان الفاضل الذي لا يعرف التشوّه أو القبح، وهو يحافظ على شكل نمطيّ واحد، إلى الإنسان المتردّد القلق الضائع وسط عالم لا يفهمه، كلّ ذلك عبر وعي كامل بالأسباب الكامنة وراء وجوهه المختلفة، أو وعي جزئيّ، أو حتى قصور عن إدراك ذلك.

وإذ وقع الاختيار على تجارب بعض هؤلاء الكتاب أمثال: العجيلي، حورانية، إخلاصي، فذلك لأنّه لا سبيل إلى استعراض تجارب الكتّاب أجمعين، كذلك لما حقّقه هؤلاء الكتّاب من قدرة على إعطاء فكرة عامّة عن حال الإنسان المقهور، في عالم متحوّل تشوّهت فيه القيم، فليس هناك إلا الصّغار والتردّي والقبح. وفي محاولة للقبض على ما نرمي إليه من استدعاء تجربة الإنسان الصغير وتعرية علاقتها بالواقع، نعتمد تقسيم النماذج المختارة وفقاً لأشكال تلك العلاقة كما يلي:

1ـ الإنسان المستسلم لقدره، أنموذج القاصّ عبد السلام العجيلي.

2 ـ الإنسان المؤمن بحتميّة انتصاره، أنموذج القاصّ سعيد حورانيّة.

3 ـ الإنسان بين محاصرة الذات وانعتاقها، أنموذج القاصّ وليد إخلاصي.

1 ـ الإنسان المستسلم لقدره، أنموذج القاصّ عبد السّلام العجيلي:

" **قصصي..قصص إنسانيّة: الناس فيها خيّرون، يبذلون مجهودهم كلّه لبلوغ طمأنينة النفس. ولكنّ العالم المحيط بهم يتقلّب عليهم، وينتهي بمجهودهم إلى العدم (...) من تصارع هاتين الحقيقتين، ضآلة شأن الإنسان وكبريائه المكافحة.يتألّف موقف أبطال قصصي المتميّز، وبه تتوضّح أرسخ معالم مذهبي في القصّة**".

تلك هي الملامح العامّة لعالم العجيلي كما يراها نفسه، ومن هذه الملامح التي ساقها لنا على سبيل القطع لا الاحتمال، فإنّ ثمّة مرتكزات يمكن أن نعوّل عليها في تشوّفنا لمزيد من التفصيل والوضوح.

وهذه المرتكزات كما وردت في المقطع هي:

1- الطابع الإنسانيّ لقصصه.

2- الخير قيمة مطلقة عند شخوصه.

3- الشخصيّات تسعى لبلوغ طمأنينة النفس.

4- العجز أمام العالم المحيط رغم ما يبذلونه من مجهود.

5- الصراع بين ضآلة الإنسان وعجزه من جهة، وكبريائه ومقاومته من جهة أخرى.

والواقع أنّ ابتداء **العجيلي** تعريفه بعالمه القصصيّ بالتأكيد على إنسانيّة ذلك العالم يفتح لنا بوابة الدخول الأولى إليه، إذ الإنسان محور همّه الإبداعي وهاجس وعيه الفنيّ، كما أنّ قوله: "**قصص إنسانيّة**" يوحي بتعاطف واضح مع بسطاء النّاس وفقرائهم، إذ الإنسانيّة كمفهوم قيمي ذات مدلول إيجابيّ، من شأنه أن يشير إلى تقدّميّة الكاتب وحسن نواياه في التقاط الزوايا الخبيئة من الحياة، لأجل وضعها موضع الكشف، تأكيداً على بعض حالاتها أو إدانة لبعضها الآخر.

والإنسان الذي يرسمه العجيلي خيّر بطبعه، تجتمع عنده الفضائل كلّها، في سعيه الأخلاقيّ إلى بلوغ طمأنينة النفس، وذلك ملمح آخر يوحي بتركيز الكاتب على الجانب الروحيّ للإنسان، أو لنقل الصوفي الذي يقوم على المجاهدة، بما تتطلّبه تلك المجاهدة من إرادة انتصار النفس على شهواتها ورغباتها.

تلك الشهوات والرّغبات ذات الوجود الواقعيّ الحقيقيّ الذي يعيشه أيّ إنسان طبيعيّ آخر خلا إنسان العجيليّ، الذي ينعته الكاتب بالضآلة والعجز أمام العالم المحيط به، رغم ما يمتلكه من كبرياء ومقاومة. وهذا ملمح أيضاً لفكر دينيّ غيبيّ، يبدو أنّ له تأثيره على ذات الكاتب المبدعة، إذ الإنسان ضعيف مهما بلغ من قوّة.

وإذا كان **العجيلي** يوقفنا على صراع الإنسان مع عالمه المحيط، وعجزه الدائم أمام جبروت ذلك العالم، فإنّ هناك من يؤكّد عدم امتلاكه القدرة على فهم ذلك الصّراع، إذ تساوت عنده الأطراف فلا فرق بين متسلّط ومتسلّط عليه. ولا بين عامل ورأسماليّ، أو بين فلاّح وإقطاعيّ، إذ هم جميعاً بشر سواء، يخوضون الصّراع نفسه ضدّ عدوّ واحد يتمثّل غالباً في إسرائيل، بانزياح واضح نحو ملحميّة الإنسان ذي الوجه الواحد، الوطنيّ غالباً بعيداً عن وعي الصراع الطبقيّ- الاجتماعيّ، نظراً لتأثّره بالطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها، يقول محمّد كامل الخطيب:

"ولهذا كان الصراع ضدّ إنشاء إسرائيل في عالم العجيلي القصصيّ بديلاً للصراع الاجتماعيّ الطبقيّ، بل كبحاً ونفياً لهذا الصراع. إنّ عدم قدرة العجيلي على فهم الصراع (...) ليست غلطة العجيلي ككاتب فرد، بل هو موقف طبقته، ذلك الموقف الذي يفصل

الصراع الوطنيّ عن الصراع الطبقيّ والعدو الوطنيّ، وتكون النتيجة فنيّاً قصصاً تبدو جميلة، لكنّها غير مقنعة تماماً" .

وإذا كان **محمّد كامل الخطيب** يرى أنّ العجيلي قد كبح الصراع الاجتماعيّ ونفاه، نظراً لعدم قدرته على فهمه متأثّراً بفكر الطبقة التي ينتمي إليها، فإنّ د.**محمد نديم خشفة** يرى أنّ القصور في وعي طبيعة ذلك الصراع يرجع إلى طبيعة المذهب الأدبيّ الذي لجأ إليه العجيلي في رؤيته الحياة والكون من حوله، إذ هو يقترب- عبر هذه النظرة الجزئيّة للحياة- من الطبيعيّة التي لا تغوص في العمق نحو رؤية أبعد للواقع، وإنّما تظلّ على السطح متأثّرة بفكر دينيّ يسيطر عليها، فيجعلها تقع فريسة للرمزيّة والصوفيّة المدّعاة، وبخاصّة في سعيها الحثيث لاكتشاف معنى الحياة الكامن وراء الواقع الحقيقيّ، يقول:

"نظر نظرة جزئيّة إلى تعقيدات الحياة الاجتماعيّة، ممّا جعل أدبه في بعض نواحيه يقترب اقتراباً مباشراً من الطبيعيّة التي أبرزت التجزّؤ والضعف والضّعة في العالم البرجوازيّ. ولكنّها لم تتقدّم نحو رؤية أبعد، لم تعرف التطوّر الاجتماعيّ إلاّ على أنّه محصّلة سلبيّة للوراثة. والبيئة عاجزة عن التخلّص من قدرها الحتميّ، فكان لزاماً عليها أن تقع في براثن الرمزيّة والصوفيّة المدّعاة، إذ أصبحت ضحيّة لرغبتها في اكتشاف معنى الحياة الغامض المبهم من خلف الواقع الاجتماعيّ" .

والواقع أنّ هذا القصور في النظرة الاجتماعيّة إلى حركة الصراع على أرض الواقع عند العجيلي، إضافة إلى ربطه مشكلات أبطاله بما هو قدريّ غيبيّ قد أفسح المجال- كما يرى أحمد محمّد عطيّة- لحضور الشخصيّات الشاذّة والغريبة، التي تحقّق وجودها عنده مع سيطرة الخرافة والقدر، الأمر الذي أبعد عن عالمه القصصيّ صورة الإنسان العاديّ والبائس، بمشكلاته وهمومه، وأحلامه وتطلّعاته، أو خيبات أمله الواقعيّة.

فالعجيلي يحرص على صفة الغرابة والشذوذ في القصّة، يسخّر لأجلها بناء تقليديّاً يتّكئ فيه على التراث الأدبيّ بحكاياته الشعبية وخرافاته، إضافة إلى ما كان من أثر البيئة- التي عاش فيها والرحلات التي قام بها- من تغذية ذلك الأدب بعنصري الغرابة والتشويق.

وهو إذ يتعامل مع الحدث من دون أن يتعمّق في الشخصيّة التي يبدعها، فإنّه يميل بذلك إلى كثرة التفاصيل، التي يرى فيها ضرورة تفرضها الدّقة التي رُبّي عليها، إضافة إلى رغبته في إفهام القارئ ما يريد، وبخاصّة فيما عرف عنه من قصّ عجائبي يقول:

"أعتقد أنّ إكثاري من التفاصيل ناجم عن حسّ الدّقة الذي ربيت عليه، أو عن حبّ الإفهام وراجع بصورة خاصّة كذلك إلى أنّ كثيراً من المواضيع التي أعالجها هي مواضيع غريبة قد لا تصدّق إذا ما قصّت بصورة سهلة أو مفاجئة(...) ويظهر لنا أنّ كتّاب القصّة العجائبيّة مدركون أهميّة هذه الذريعة الفنيّة، التي تتعامل مع الحدث أكثر من تعاملها مع أعماق الشخصيّة" .

وتأكيداً لما يرمي إليه **العجيلي** من شرطي الإقناع والإفهام، فإنّه لا يتوانى أيضاً

عن التدخّل القصديّ بين الحين والآخر في مسروده، ذلك السّرد الذي يأخذ طابعاً ذاتيّاً، بقصد المشابهة مع الواقع حتى لو لم يكن موفّقاً في ذلك، فهاجس الإقناع بالمشابهة يكاد يسيطر على هذا الكاتب، فلا يوفّر بذلك وسيلة له، كأن يلجأ إلى الوثائق أو الرسائل أو المذكرات في محاولة للإيهام بالواقعيّة.

والحقيقة أننّا لانستغرب هذا الإلحاح من الكاتب على عنصر المشابهة مع الواقع- نجح في ذلك أم أخفق- طالما أنّ المشكلات التي يعالجها تنطلق من عالم يقع فوق الواقع ويتعالى عليه.فالقدر هذا البطل الدائم الحضور في الفضاء القصصيّ للعجيلي يكاد يشكّل المحور الأساس لهمّه الإبداعيّ، فهو- كما يقول د.**خشفة**- مطلق القوّة، كامل السيطرة على مصائر المخلوقات. ومع ذلك فهو لا يظهر على شكل جبريّ أو عشوائيّ يتعذّر تفسيره، وإنّما على شكل حتميّة أخلاقيّة في أغلب الأحيان.

وبالحديث عن سيطرة القدر، فإنّ **محمّد كامل الخطيب** يرى في هذه السيطرة تعبيراً مضمونيّاً عن "**عجز الإنسان أمام المكتوب**"، وتأكيداً للحضور القويّ للعلاقة مع الماضي والموت، هذا الماضي الذي يرى فيه تجسيداً للعلاقات الاجتماعيّة الإقطاعيّة- البدويّة، التي تنسحب لتغطي مجمل عالمه القصصيّ، بشكل ينتصر فيه للفكر الإقطاعيّ مقابل انسحاق الفرد الصغير البائس.

وعليه، فإنّ الإنسان الصغير عند العجيلي- كما يرى **الخطيب**- يحضر لا ليُدان ظلاّمه وإنّما ليؤكّد انسحاقه، عبر قصّ ماتع، يعرف سبيله إلى القارئ، رغم بعض الهنات التي تظهر هنا وهناك، يقول:

" **إنّ كون العجيلي يدافع عن قيم الإقطاع، لا يعني أنّه قصّاص غير ماهر(...) إنّه كاتب قد تختلف معه، لكنّ المرء لا يسعه إلاّ أن يعجب بقدراته الفنيّة، وهنا وجه الخطورة، خطورة التقنيّة الجيّدة لمضمون رجعيّ**".

2ـ الإنسان المؤمن بحتميّة انتصاره، أنموذج القاصّ سعيد حورانيّة:

لعلّ أولّ ما يلفت الانتباه لدى مطالعة العالم القصصيّ عند سعيد حورانيّة هو التركيز على استقاء مادّته القصصيّة من واقع الحياة اليوميّة، إذ يتصدّر الإنسان العاديّ المغمور والبائس من أبناء الريف أو المدينة أو الجبل موقعه في ذلك العالم، محقّقاً بذلك أولى خطوات الوعي بمشكلاته وتطلّعاته، عبر نزوع واقعيّ أو واقعيّ اشتراكيّ تتضح معالمه من خلال التواشج بين النهوض الثوريّ للقوى التقدّميّة على أرض الواقع، والنهوض الأدبيّ الذي عرفته مرحلة الخمسينيّات التي ظهر فيها نتاجه الأدبيّ، إذ تعدّ تلك المرحلة- كما يقول د.**حسام الخطيب**- حدّاً فاصلاً بين عهدين للنهضة الأدبيّة، يعود الأوّل منهما إلى التقاليد الأدبيّة بينما يتطلّع الثاني إلى التغيير الجذريّ. وليس ذلك على سبيل المضامين الفكريّة فحسب، وإنّما على سبيل القابليّات والتقنيّات والأنواع الأدبيّة أيضاً.ومن هنا كانت النقلة التي قام بها **سعيد حورانيّة** في التقاطه الوجه العاديّ المهمل للإنسان البسيط، ومن ثمّ تسليط الضوء عليه إيماناً بالوظيفة الاجتماعيّة للفن.

ويرى د. **رياض عصمت** أنّ قصصه تنبع من حبّ عميق للإنسان، وتأكيد على حقيقة التحامه بالأرض، ونشدانه العدالة والحريّة، ولذلك فهو لم يلجأ إلى عرض عجزه والتفجّع عليه، وإنّما عرض لأوجه ذلك العذاب والانسحاق موجّهاً اهتماماً خاصّاً نحو:

" **أسس الصراع الطبقيّ والاستغلال وجمود العاطفة والكبت السياسيّ وامتهان الكرامة الإنسانيّة**".

وهو إذ يهتمّ بالصراع الطبقيّ، فإنّه يحدّد أطراف ذلك الصراع رغبة منه في تعرية الظلم بشكله الواقعيّ، فبين القوى الرجعيّة المتمثّلة بالإقطاع والبرجوازيّة الكبيرة من جهة و القوى الشعبيّة في تحالفها مع البورجوازيّة الصغيرة من جهة أخرى، يتبدّى لنا الإنسان في عالم **سعيد حورانيّة** القصصيّ مناضلاً ثائراً في سبيل تحقيق العدالة الغائبة، عبر إيديولوجيا اشتراكيّة تؤمن بحتميّة انتصار الطبقة الكادحة التي امتلكت وعيها الطبقيّ، واستشرفت أبعاد ثورتها الإنسانيّة، يقول **محمّد كامل الخطيب**:

" **وكما كان الصّراع على أرض الواقع، فقد كان واضحاً على أرض العالم القصصيّ لسعيد حورانيّة، وإذا كان هذا الصّراع قد انتهى في الواقع بسيطرة البورجوازيّة الصغيرة فقط لتنمو فيما بعد، فإنّ الصراع ينتهي في عالم حورانيّة القصصيّ بانتصار القوى الشعبيّة. ذلك أنّ سعيد حورانيّة يضيف إلى عالمه القصصيّ(...) رؤيته التاريخ وحركة التاريخ: الإيمان بالإنسان والمستقبل(...) ولهذا فإنّ العالم القصصيّ لهذا القاصّ لا يقف عند حدود مرحلة الخمسينيّات بل ينفذ خارجها باتّجاه المستقبل**".

وإذا كان الإيمان بالإنسان الكادح، وبحتميّة انتصار قضيّته يسم العديد من أعمال حورانيّة في تلك المرحلة النضاليّة والانتقاليّة التي شهدها الوطن، فإنّه في مراحل لاحقة لا يجد مهرباً من الاعتراف بقصور الإنسان عن بلوغ تلك الروح الملحميّة البطوليّة التي كان ينشدها، في رسمه حركة الصراع مع عدوّه الطبقيّ أو السياسيّ أو الإنسانيّ بعامّة. فهو يخرج عن المنظور النمطيّ للإنسان المكافح في سبيل تغيير قدره إلى منظور واقعيّ يدرك فيه أن ليس البشر كلّهم سواء، فهناك الجبان إلى جانب البطل، و الخائن إلى جانب المخلص و المتشائم الذي لا يحرّك ساكناً لتغيير مجرى التاريخ إلى جانب من يتمتّع بتفاؤل ثوريّ ويعمل ما في استطاعته لينهض بواقعه نحو الأفضل، يقول أحمد محمّد عطيّة عن مجموعة **(سنتان وتحترق الغابة)**:

" **في هذه القصص بدأت خبراته الواقعيّة في الازدياد والنمو والتشكّل من التجارب الواقعيّة، لذا أخذت بعض شخصيّاته تضعف وتستسلم وتبكي وتخون أيضاً، جنباً إلى جنب مع الشخصيّات الإيجابيّة الصلبة الصامدة التي تثق في المستقبل، وتفهم جيّداً أنّه آتٍ من صنعها وتحدّيها**".

ولأنّ هاجس امتلاك الواقع عبر الفنّ بغية تثويره والنهوض به يسيطر على العالم القصصيّ لحورانيّة، فقد لجأ إلى أساليب مختلفة لم تكن ناجحة كلّها، خاصّة في تجربته التي استخدم فيها اللهجة العاميّة، والتي رأى فيها خلدون الشّمعة- على سبيل المثال لا الحصر- نكوصاً خطيراً عمّا سبق وحقّقه

على المستوى التقنيّ في فهمه معنى الواقعيّة، خاصّة وقد ترافق هذا التراجع بميل إلى تخطيط الحياة بدلاً من تصويرها أو التعبير عنها، مع ولع واضح بالإنشاء أفسد عليه حرارة الأسلوب الذي كان من المفترض أن ينبع من الحدث نفسه.

وأمّا **محمّد كامل الخطيب**، فإنّه يسوغ هذا الميل إلى التبسيط عنده، نظراً لأنّ الواقعيّة نفسها هي التي تفرض عليه ذلك، باعتبارها إيديولوجيا أكثر ممّا هي فنّ.

ولا يخرج **أحمد محمّد عطيّة** كثيراً عن الحكم الذي توصّل إليه **خلدون الشّمعة**، فمع أنّه أقرّ بازدياد خبرات حورانيّة الواقعيّة، ونضج وعيه بالإنسان الكادح البسيط وإمكاناته، إلا أنّه مع ذلك يلاحظ عليه التفاوت بين الأداء الفنيّ الحديث و الخطابيّة والمباشرة والتقريريّة أيضاً، إضافة إلى غلبة الطابع الوثائقيّ، المتمثّل بذكر الأسماء الحقيقيّة لبعض الشخصيّات التاريخيّة والمعاصرة، أو التعليق بين الحين والآخر على مجريات الأحداث أو الشخصيّات بقصد توضيحها بشكل أضعف البناء الفنيّ وأصابه بالترهّل.

ويؤكّد **عدنان بن ذريل**- من جانبه على التنوّع التقنيّ والأسلوبيّ عند **حورانيّة** بما يناسب الموضوع الذي يعالجه- وهو لا يجد ضيراً في استعماله اللغة العاميّة، حتى لو تعلّق الأمر بأن ينهض لها قصّة كاملة، يقول:

" **لا يعقل أن تكون لغة متأمّل مثقّف أو أديب هي نفسها لغة ثائر من ثوّار الغوطة، أو بدويّ من بداة الجزيرة وسط الفرات، ولذلك تنوّعت اللغة بين مأنوسة، فصحى، مهذّبة، وعاميّة مهذّبة، وبين بين أيضاً عند سعيد حورانيّة، وسوف نرى أنّ سعيداً حورا نيّة يستعمل لأوّل مرّة في تاريخ القصّة السوريّة اللغة العاميّة لقصّة كاملة**".

ومع هذا التعاطف الواضح من الناقد حول لغة الكاتب، إلاّ أنّه مع ذلك لا يغفل عن تسجيل ملاحظات أخرى في جانب آخر، كرصده سلبيّات المجتمع بطريقة تصويريّة لا تحلّل الواقع، ولا تغوص فيه.

وأمّا **رياض عصمت**، فإنّه يأخذ عليه المبالغة في تصوير الظلم، إضافة إلى نمطيّة الشخصيّة، وعدم قدرتها على الاغتناء والتطوّر من خلال علاقاتها بالتجارب من حولهاالأمر الذي يقرّبها من الميلودراما، يقول:

" **لعلّ المبالغة في تصوير هذا الظلم المتكرّر، وإبراز مفهوم واحد للشرطيّ المستغلّ والإقطاعيّ النذل، والخادم المعذّب، جعل قصص حورانيّة تنحو في لحظات معيّنة نحو السذاجة، وعدم الإقناع بلوني الأسود والأبيض فحسب، وتناسي الظلال الرماديّة، كما جعلها تهبط في اللحظات نفسها إلى رخص الميلودراما**".

وإذا كان النقّاد قد وقفوا عند نقاط معيّنة أو أسلوبيّة عند **سعيد حورانيّة**، فإنّهم مع ذلك لم يعمّموا هذه الأحكام، وإنّما اختاروا لها نماذج حدّدوها، ووجدوا أنّها الأكثر تعبيراً عنها.كذلك، فإنّهم أنفسهم لم يتّفقوا حول ما هو سلبيّ وما هو إيجابيّ فيما اختاروه، ومهما كان أمر الخلاف القائم، فإنّه ليس بالإمكان تجاهل ما حقّقه سعيد حورانيّة من حضور على السّاحة الأدبيّة المعاصرة في سوريّة، سواء أنظر إليه ككاتب مؤدلج فقط أم نظر إلى الشكل الفنيّ الذي جاء به.

ولعلّنا في الختام نشير إلى بعض الجوانب الإيجابيّة التي سجّلت لصالح إبداعه وهي:

1- اللمسة الإنسانيّة الشاعريّة في أسلوبه الواقعيّ المتّقد بالعاطفة.

2- تنوّع الشخوص والبيئة من فلاّحيّة، إلى عماليّة، وجنود وما سوى ذلك.

3- التنويع على لحني القوّة والضعف عبر البناء التعبيريّ، واللجوء إلى الرّمز الذي يشفّ بالقصّة ويرق.

4- الميل إلى التأكيد على الحادثة كتقنيّة تشكّل معادلاً لنظريّة عقائديّة ترفع الفعل، وكلّ حادثة ـــ فعل ـــ إلى الصدارة.

5- براعته في استخدام تقنيّة المونتاج المتوازي التي يتوازى من خلالها:

" **حدثان مترابطان ليقدّما حدثاً واحداً جامعاً للحدثين، يستخلص دلالة القصّة ككل**".

وخلاصة القول: إنّ تجربة سعيد حورانيّة تبقى رغم كلّ شيء تجربة غنيّة، بما تقدّمه من صورة الإنسان المضطهد طبقيّاً والبائس اجتماعيّاً، نجح في تلك الواقعيّة أم أخفق.

3ـ الإنسان بين محاصرة الذات وانعتاقها، أنموذج القاصّ وليد إخلاصي:

في الحديث عن إشكاليّة التجريب في القصّة المعاصرة، وقلنا: إنّ **وليد إخلاصي** هو خير من عبّر عنها، إذ طرق العديد من الأساليب الفنيّة وتأثّر بغير قليل من التيّارات الفكريّة والأدبيّة، ممّا أدّى إلى انزياح الهمّ الإبداعيّ لديه، من مشاكل الواقع إلى هموم الإنسان الفرد الذي عبّر عنه في رحلة التجريب التي مارسها فنيّاً، ليعود بعد ذلك إلى رحاب الواقعيّة التي بدأ منها وهكذا، فإنسانه البرجوازيّ الصغير وحيد مغترب عن وطنه من جرّاء الضغط السياسيّ مرّة، أو الاجتماعيّ مرّة أخرى، يعاني اغتراباً من نوع وجوديّ يتجسّد في عدم قدرته على الانسجام والتواصل مع الآخرين لأنّه:

" **يشعر بفرديّته المطلقة، وقيمته العالية وسط مجتمع لا يفهمه ولا يقدّره، وفي عالم بلا عدالة وبلا رحمة** ".

إنّ عديداً من قصص إخلاصي تتحدّث عن الموت، وعن أشكال من الضغوط تكبّل النّاس دون أن يصلهم صوت البطل الفرد فتوقظهم ممّا هم عليه. فإذا كان لا بدّ من عملٍ ما لمواجهة ذلك الموت، فإنّه يجد في العلم والعمل معاً الطريق الوحيد الموصل إلى ذلك، يقول د. رياض عصمت:

" **أمّا معظم عناوين قصصه الأخرى ومضامينها كذلك، فتتعلّق بالموت والدّبق اللزج الذي يغمر المدينة، ويكبّل الناس فيها، دون أن توقظهم صرخة البطل الفرد.**

إنّ التحدّي هو مواجهة الموت بالعلم والعمل: هذا هو الطريق لكسر قشرة العبث والتفاهة والموت".

أمّا أبطاله المغتربون، فهم غير مستسلمين لأقدارهم بالشّكل الجبريّ الذي عرفناه عند **العجيلي**، ولا تتحدّد همومهم فيما هو غيبيّ فوق إنسانيّ، مع أنّهم لا يواجهون عدوّهم الطبقيّ متجسّداً بالإقطاع أو البرجوازيّة الكبيرة، كما هو الأمر عند **سعيد حورانيّة**، كما أنّهم لا يملكون الصلابة نفسها التي يمتلكها أبطاله

ليواجهوا بها أقدارهم ويغيّروها، مؤمنين بقضيتهم وبأنفسهم. ذلك أنّ طرفي الصراع مختلفان والحاجات مختلفة أيضاً، فبينما يحدّد حورانيّة هموم فقرائه بالحاجة إلى الخبز والحنان والكرامة الإنسانيّة، نجد أنّ(**وليد إخلاصي**) يحدّد عدوّه فيما هو تجريديّ ذهنيّ صرف، يتعلّق بالموت أو تفاهة الأيام ورتابتها لدى إنسان مثقّف، يتجاوز هموم الواقع البسيط إلى همومه الخاصّة، فيغترب ويظلّ يجاهد نفسه ما استطاع ليتخلّص من اغترابه، كلّ ذلك في تشوّف دائم إلى الانعتاق من العبث والموت أيضاً ولكن بدون أن يجد النتيجة التي ترضيه في أغلب الأحيان.

وإنّ عجز الفرد أمام المجتمع هو نتيجة لعجزه عن فهم الحالة الفرديّة ضمنه، ذلك أنّه يعجز أيضاً عن فهم الواقع الرّاهن ضمن الحركة التاريخيّة كلّها، فينظر بعد ذلك إلى مأساة الفرد على أنّها مأساة العالم، من خلال صراع نفسيّ يتجّه نحو الدّاخل، نحو الذّات، وتهاويلها الخاصّة، موغلاً في العمق حيث الأحلام المجهضة والكوابيس، بعيداً عن مواجهة الواقع أو الصّراع معه، يقول **محمد كامل الخطيب**:

"في مثل هذه العوالم لا يكون الصّراع منتفياً، إنّه موجود، لكنّه صراع داخليّ، قلق نفسيّ صراع ضمن بوتقة النّفس، وليس في رحاب الطبيعة".

وعليه، فإنّ الشخصيّة المنكفئة على نفسها عنده تعاني حصاراً مع ذاتها، يتمظهر فنيّاً من خلال حصارها المكانيّ في غرفة، أو مقهى، أو حديقة مسوّرة..إلخ، فكأنّها أسيرة ذنب تعانيه أو هي واقعة في حالة عجز واستلاب، يوصلانها إلى ما هي عليه من عزلة، لتقع بعد ذلك في شرك أحلام اليقظة أو الكوابيس.

وهكذا فإنّ **وليد إخلاصي** يداخل ما بين الحقيقة والوهم، مقدّماً الواقع عبر كابوس يبدو واقعياً، وهذه الرؤية الكابوسيّة- العبثيّة كما يسميّها **الخطيب**:

" سوف تودّي إلى تضييق حلقة الحصار، فمن الجدران الأربعة التي تحاصر الشخصيّة إلى الذات نفسها، وقد حوصرت ضمن نفسها".

كما أنّ استسلام شخوصه لأحلام اليقظة العصابيّة يفقدها السيطرة على نفسها، ليصل الأمر أحياناً- كما يقول الخطيب- إلى حدّ من الغرابة المفتعلة في جانبها التقنيّ الفنيّ.

ذلك ما كان في مجموعته الأولى " **قصص**"، وأمّا في مجموعته "**التقرير**"، فإنّه يصل إلى الحدّ الذي تكتمل فيه محاصرة الذّات ضمن قوقعتها الخاصّة، إلى درجة لا يعود معها إمكانيّة للحديث عن الهمّ الاجتماعيّ، لأنّ أيّة محاولة للتعبير عنه، ووفق الرؤية القصصيّة السابقة: "**ستبدو واقفة في مفصل حرج، في مفارقة هي الاستحالة بعينها**".

وإذا كان **الخطيب** يؤكّد على حصار الذّات الإنسانيّة المنكفئة على نفسها عند إخلاصي بين مجموعتيه "**قصص**" و"**التقرير**"، فإنّ د. **رياض عصمت** يشير إلى أنّه بين هاتين المجموعتين قد أتمّ وليد إخلاصي دائرة العبث الكاملة، إذ هو يبدأ بواقعيّة صلبة، لكنّه ينتهي إلى فراغ يأخذ في طريقه المبادئ والقيم والعواطف كلّها، ذلك أنّ الهزيمة كامنة فينا،

ولا فائدة فيما هو خارج عنّا، على أنّه رغم هذا الإحساس بالهزيمة وبالفراغ و باللا جدوى، فهو يحاول إيجاد مخرج له عن طريق المقاومة والتحدّي والعمل.

وأمّا **الشّمعة**، فإنّه يشير إلى أنّ **إخلاصي**- ومنذ البدايات- قد حاول أن يجترح لنفسه خطّاً مختلفاً في القصّة، لا يشبه ما طرقه الكتّاب العرب، فهو يبدأ القصّة عن طريق الغرابة الشفّافة التي يعبّر فيها عن إحساس طفوليّ بالعالم، عبر أسلوب غنائيّ شعريّ رشيق.

وهو يسعى من خلاله إلى بناء عالم قصصيّ متكامل يقوم من لا شيء، لكنّه فيما بعد يتخلّص قدر المستطاع من أثر الكلمة الشعريّة، فيصير أقلّ احتفاء بها، مع استمرار تقديمه قصصاً من نوع مختلف لتلك التي تعتمد بريق الومضة لا الومضة نفسها، أو قصصاً تعتمد الطرافة أو ما يسمّى حكاية المقلب.

ولعلّ الميل إلى الغرابة أو العبث أو طرق ما لم يطرق فنيّاً في القصّة السوريّة له أسبابه عند إخلاصي، وهي تتجلى- كما يشير **درياض عصمت**- في قناعة خاصّة بالكاتب، إذ يؤمن بتعدّد أشكال تعبيره عن رؤاه الفنيّة، بلا قيد ولا التزامات، الأمر الذي أحاط أعماله بدائرة العبث، وجعل هاجس الإبداع الفنيّ لديه يغلب على هاجس الفكرة، وهو ما أدّى بأعماله إلى الذهنيّة والتجريب، وعليه فقد كانت رحلته الإبداعيّة كما يقول د.**عصمت**:

"**بنت السّاعة، بلا التزام ولا أمل، منعكساً شرطيّاً للواقع السياسيّ اليوميّ العابر، حيث يغترب الإنسان في وطنه، ولكن خلف قناع صقيل من التجريب الذهنيّ والتركيب اللفظيّ**".

تلك هي بعض ملامح العالم القصصيّ **لوليد إخلاصي**، الذي رُسمتْ من خلاله الصورة الثالثة والأخيرة، لأنموذج الإنسان في القصّة السوريّة المعاصرة، مؤكّدين- مع ذلك- عدم أحاديّة هذه الصورة، وكذلك عدم نمطيّتها، وبخاصّة أنّ النماذج أكثر من أن تعدّ وأن تحصى.

الهوامش

1- عيد، د. عبد الرزّاق: الثقافي، الجمالي، الأيديولوجي، ص24.

2- أبو هيف، د. عبد الله: فكرة القصّة، نقد القصّة القصيرة في سوريّة، ص 22.

3- عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 15.

4- المرجع نفسه: ص 19.

5- عطيّة، أحمد محمّد: فنّ الرجل الصغير، في القصّة العربيّة القصيرة، ص 7.

6- عطيّة، أحمد محمّد: فنّ الرجل الصغير، في القصّة العربيّة القصيرة ، ص 7.

7- عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 24.

8- عطيّة، احمد محمّد: فنّ الرجل الصغير، في القصّة العربيّة القصيرة، ص 98.

9 - الخطيب، محمّد كامل: السهم والدائرة، مقدّمة في القصّة السوريّة القصيرة، ص 10.

10 - ابن ذريل، عدنان: أدب القصّة في سوريّة، ص 189، 190.

11- الخطيب، محمّد كامل: السهم والدائرة، مقدّمة في القصّة السوريّة المعاصرة، ص 51.

12- خشفة، د. محمّد نديم: جدليّة الإبداع الأدبي، دراسة بنيويّة في قصص عبد السلام العجيلي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق دط، 1990م، ص 167.

13 - انظر: عطيّة، أحمد محمّد: فنّ الرجل الصغير، في القصّة العربيّة القصيرة، ص 59.

14 - خفشة، د. محمّد نديم: جدليّة الإبداع الأدبي، ص 168.

15 - انظر: المرجع نفسه: ص 124- 134.

16 - انظر: عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 47.

17 - انظر: خشفة، د. محمّد نديم: جدليّة الإبداع الأدبي، ص 168.

18 - انظر: الخطيب، محمّد كامل: السهم والدائرة، مقدّمة في القصّة السوريّة القصيرة، ص 43، 44.

19 - المرجع نفسه: ص 113.

20 - انظر: المرجع نفسه: ص 58.

21 - انظر: الخطيب، د. حسام: القصّة القصيرة في سوريّة، تضاريس وانعطافات، ص56.

22 - انظر: عطيّة، أحمد محمّد: فنّ الرجل الصغير، في القصّة العربيّة القصيرة، ص 70.

23 - عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 49.

24 - الخطيب، محمّد كامل: السهم والدائرة، مقدّمة في القصّة السوريّة القصيرة، ص58.

25- عطيّة، أحمد محمّد: فنّ الرجل الصغير، في القصّة العربيّة القصيرة، ص 88.

26- انظر: الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دراسة نقديّة في المنهج والنظريّة والتطبيق، ص 144.

27- انظر: الخطيب، محمّد كامل: السهم والدائرة، مقدّمة في القصّة السوريّة القصيرة، ص61.

28- انظر: عطيّة، أحمد محمّد: فنّ الرجل الصغير، في القصّة العربيّة القصيرة، ص 88- 92.

29- ابن ذريل، عدنان: أدب القصّة في سوريّة، ص 271.

30- انظر: المرجع نفسه: ص 280.

31- عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 49. (بتصرّف)

32- انظر: الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دراسة في المنهج والنظريّة والتطبيق، ص 144.

33- انظر: عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، 52.

34- انظر: ابن ذريل، عدنان: أدب القصّة في سوريّة، ص 271.

35- انظر: عطيّة، أحمد محمّد: فنّ الرجل الصغير، في القصّة العربيّة القصيرة، ص 86.

36- انظر: الخطيب، محمّد كامل: السهم والدائرة، مقدّمة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 113.

37- المرجع نفسه: ص 61.

38- انظر: عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 114، 115.

39- المرجع نفسه: ص 122.

40- عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 119.

41- انظر: المرجع نفسه : ص 177.

42- الخطيب، محمّد كامل: السهم والدائرة، مقدّمة في القصّة السوريّة القصيرة، ص 112.

43- انظر: المرجع نفسه: ص 93.

44- المرجع نفسه: ص 95.

45- انظر: الخطيب، محمّد كامل: السهم والدائرة، مقدّمة في القصّة السوريّة القصيرة، ص 96.

46- المرجع نفسه: ص 96.

47- انظر: عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 114.

48- انظر: الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دراسة في المنهج والنظريّة والتطبيق، ص 146.

49- عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص 115.

المراجع

1- أبو هيف، عبد الله: فكرة القصة، نقد القصة القصيرة في سورية، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1981م.

2- بن ذريل، عدنان: أدب القصّة في سورية، منشورات دار الفن الحديث مطبعة الأيام، دمشق، د ط، د ت.

3- خشفة، د. محمد نديم: جدلية الإبداع الأدبي، دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، د. ط، 1990.

4- الخطيب، د. حسام: القصة القصيرة في سورية، تضاريس وانعطافات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1982م.

5- الخطيب، محمد كامل، السهم والدائرة، مقدمة في القصة السورية القصيرة، خلال عقدي الخمسينات والستينات، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1979م.

6- الشمعة، خلدون الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والتطبيق اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1990م.

7- عصمت، د. رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصة السورية الحديثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

8- عطية، أحمد محمد: فن الرجل الصغير، في القصة العربية القصيرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1977م.

9- عيد، د. عبد الرزاق: الثقافي، الجمالي، الأيديولوجي، دار الحوار، اللاذقية طبعة أولى 1988.

□□

بحوث ودراسات..

السّرد القصصيّ

□ د. سمر روحي الفيصل

استقرّت في ستينيات القرن العشرين تقاليد السرد الواقعي في القصة السوريّة القصيرة، وبدا واضحاً آنذاك أن هذه التقاليد الفنيّة لم تخرج عن بناء حكاية واضحة الشخصيات والحوادث، وعن رسم حبكة منطقيّة ذات خواتيم محدَّدة، فضلاً عن التقيُّد ،شبه الصّارم أحياناً، بالتشابه وليس التطابق بين الواقع الفنيّ التخييليّ والواقع الخارجيّ الحقيقيّ. ويُعزَى الفضل في ترسيخ هذه التقاليد الفنية إلى مجموعة من أعلام القصة، كعبد السلام العجيلي ومراد السباعي ووداد سكاكيني ونسيب الاختيار وفاضل السباعي وسعيد حورانية وعادل أبو شنب وياسين رفاعية وغادة السمّان وناديا خوست وقمر كيلاني ووليد مدفعي وغيرهم، جاؤوا بعد الروّاد الأوائل، وطوّروا أشكال الحكاية السردية ليصنعوا من الواقع فناً ماتعاً، ونجحوا في أن يرسّخوا القصة السورية الواقعيّة في الأدب العربيّ الحديث.

وعلى الرّغم من أن الالتزام دفع بعض هؤلاء الأعلام إلى سردٍ قصصيّ ذي خطابيّة ومباشرة واضحتين، فإن الكثرة الكاثرة منهم بقيت مخلصة للسرد الواقعيّ ذي الأساس الحكائيّ. وهذه الكثرة هي التي عملت بإصرار على تذليل السرد لحاجات الواقع السوريّ الجماليّة، وخصوصاً رسم الشخصيات التي تُوهم أفكارها وسلوكاتها بانتمائها إلى الواقع الاجتماعيّ السياسيّ العربيّ، وابتداع حوادث متخيَّلة تُوحي بحوادث حقيقيّة مستمدّة من الواقع المحيط بهؤلاء الأعلام. وكانت الذروة الجماليّة في قصص هذه الفئة المجوِّدة للسرد؛ فئة عبد السلام العجيلي وبديع حقي وفاضل السباعي...، تكمن غالباً في المزج الفني الماتع بين الشخصيات والحوادث في حكاية قادرة على جذب المتلقي والرسوخ في ذاكرته، وفي ذلك الحسّ الانتقاديّ للواقع المحيط بها، المتسم بالحراك الاجتماعيّ والتطلعات السياسيّة الكبرى.

ومن البديهيّ ألا يكون السرد واحداً في قصص هؤلاء الأعلام؛ لأن اشتراكهم في الحكاية السرديّة لا يعني اتباعهم نمطاً سردياً

واحداً. بل إن أنماط السرد اختلفت بين قصص البدايات المتشبِّثة بالحكاية وحدها، والقصص اللاحقة التي بدأت الشخصيات والوصف والأفكار فيها تنازع الحكاية على السيادة دون أن تتخلّى عنها. ذلك أن السرد في قصص العجيلي اختلف بين (بنت الساحرة) المطبوعة عام 1948، و(ساعة الملازم) المطبوعة عام 1951، و(قناديل إشبيلية) المطبوعة عام 1956، و(الحب والنفس) المطبوعة عام 1959.فقد كانت الشخصية تتبع الحكاية، وتبدو ظلالها باهتة فيها، ثم شرع التوازن بين الحوادث والشخصيات يبرز متأبطاً تنويعاً في الحبكات القصصيّة. وكان النمط السردي المسؤول عمّا قدّمه العجيلي مغايراً للنمط السردي الوصفي ذي المسحة الرومانسيّة الذي قدّمه بديع حقي في (التراب الحزين ـ 1960)، والنمط السردي الشائق الذي عبّر عن توازن فني بين الشخصية والحدث والوصف والزمن في الحكاية القصصية عند فاضل السباعي في (الشوق واللقاء ـــ 1958) و(حياة جديدة ـــ 1959)، فضلاً عن مهارة السباعي في انتقاء الألفاظ الدالة والجمل المعبِّرة، ودقّته في استعمال علامات الترقيم، وبراعته في ابتداع الحبكات القصصية.

ولم تكتف سبعينيات القرن العشرين بحفز السرد الواقعي إلى ارتقاء ذروة البناء الفنيّ، بل راحت تطرح سرداً قصصياً نقيضاً، ليست فيه إشارة إلى أبيه الواقعيّ، أو اعتراف بالوضوح الذي يربطه بالحكاية. وقد تسنّم بعضٌ من الجيل الجديد من القاصين مسؤوليّةَ هذا السرد، وشرع ينغمس في موجة (الحداثة)، ويُعبِّر عنها في أدبه القصصيّ، كما هي حال عبد الله أبو هيف في (موتى الأحياء ـ 1976)، ونبيل جديد في (الركض فوق الأسطحة- 1976)، وزهير جبُّور في (الورد الآن والسكين ـ 1979). وكان واضحاً آنذاك أن السرد في قصص القاصين الجدد أصبح بديلاً من الحكاية. بل إن القصة أصبحت سرداً ليس غير. وهذا السرد لا يُقدِّم حوادث وشخصيات، ولا يهتمّ بالزمن والحبكة؛ لأنه مشغول بمحاولة استبطان الذات الداخليّة في مواجهة الخارج الضاغط. كما أنه سرد غير منطقيّ، تتوالى فيه الجمل على غير نظام تبعاً لابتعادها عن الحال المتّسقة التي يفهمها العقل لترتيبها بما يلائمه. وقد تُرك الإحساس بهذه الجمل وتقديرها واستيعابها لذات المتلقي، فهي وحدها القادرة على تفسير دلالاتها من خلال (الوصف) الذي أعلت من شأنه، ووطدت أركانه، وجعلته وصفاً تعبيرياً بعيداً عن المهمّة التزيينيّة التي حمل أخوه السرد الحكائيّ عبء تقديمها للمتلقي. ويمكنني تسمية هذا السرد بالسرد الذاتيّ نسبة إلى مرجعه في مخيّلة صاحبه وفي دخيلة متلقيه. فصاحبه القاصّ يُقدِّمه تبعاً لإحساسه الذاتيّ بالأشياء، وقدرته اللغويّة على التعبير السرديّ عنها، ومتلقيه يتلقاه بأحاسيسه، وبحسب ثقافته وخبرته في التفاعل مع النصوص الحديثة. وقد اتُّهِم هذا السرد الذاتيّ بالغموض، وهو كذلك حقاً؛ لأنه يقصد الغموض ويرى الوضوح مغايراً لبناء القصة الحديثة. كما اتُّهم بفقدان الوظيفة، فكان ذلك دليلاً على أن متّهميه تنقصهم المعرفة بأن السرد الجديد يُقدِّم وظيفة فنية إيحائيّة،

لا علاقة لها بالوظيفة الاجتماعية المباشرة التي عدّها السرد الحكائي هدفاً رئيساً له. ولم يكن ذلك كلّه بعيداً عن التأثير في بنية السرد القصصيّ. فقد مال السرد الذاتيّ أوّل الأمر إلى شيء من الرمز، وكثير من التجريد، ولكنه سرّعان ما اعتدل، وجعل التكثيف هدفاً له، فاتجهت القصة إلى (القِصَر) بدلاً من (الطُّول)، وتخلّى السرد الذاتي عن قَدْرٍ من الحوار، واصطنع أحياناً الهوامش الشّارحة، كما فعل نبيل جديد، مستفيداً من تقنيات البحث العلميّ، موظّفاً الهوامش في بناء نصّين سرديين في قصة واحدة، يحلُّ أحدهما محلّ المتن، والثاني محلّ الهوامش.

شهدت السبعينيات شكلاً ثالثاً من أشكال السرد القصصيّ، اشتهر به زكريا تامر في الستينيات، واستمرّ علماً عليه في السبعينيات، دون أن ينافسه أحدٌ فيه على الرغم من أن هناك مَنْ حاول تقليده والسير على منواله. وهذا السرد التامريّ تعبيريّ، يبدو شكله واضحاً في لغته وفي اصطناعه الحدث واستدعائه الشخصية، ولكنّ مؤدّاه غريب، يقلب المألوف، ويُبعد السائد، لينتقد الظلم والقمع والاستبداد، ويوحي بقيم الحقّ والخير والجمال. ولقد حيّر هذا السرد التعبيريّ النقد الأدبيّ حين استعمله زكريا تامر في كتابة قصص الأطفال، فأصبح السؤال أكثر عسراً؛ لأن الإجابة عنه تحتاج إلى التمييز بين سردٍ خاصٍ بقصص الكبار وسردٍ خاصٍ بقصص الأطفال، وهو تمييز عسير، بل إنه مستحيل أحياناً لتطابق المكوّنات السرديّة في قصص الكبار والأطفال معاً.

تلك، في اعتقادي، أشكال السّرد الثلاثة التي دخلت ثمانينيات القرن العشرين، وراحت تتوزّع قلّةً وكثرةً بين القاصين السوريين الذين زاد عددهم واتسعت فرص نشر نصوصهم. وهي نفسها الأشكال التي استمرّت حتى نهاية القرن العشرين، وإنْ شبَّ عن الطوق في بدايات التسعينيات فتى كان وليداً في السبعينيات وطفلاً في الثمانينيات، هو السرد في القصة القصيرة جداً. فقد اجتمعت في هذا السرد التقنيات التي عرفتها الأشكال السرديّة الثلاثة السابقة: الوضوح والحكائيّة من السرد الواقعي، والغموض والتركيز من السرد الجديد، والغرائبيّة من السرد التامريّ. واستطاع أصحابه السوريون والفلسطينيون المقيمون في سورية منحه ميزة إضافية، هي (التقطير)، بمعنى أنهم قدّموا في سردهم خلاصة للتكثيف والتركيز والرمز والتجريد والغموض والوضوح، ولم يُقدّموا خليطاً يجمع المتناقضات السرديّة، أو يحاول الانتقاء منها، ؛ لأنهم محقون في إيمانهم بأنهم يكتبون سرداً جديداً يلائم العصر التقني، دون أن يتنصّل من نسبه القصصيّ العريق، أو يدّعي عدم إسهامه في الإصلاح ونقد الفساد وكلّ ما له علاقة بالوظيفة الاجتماعيّة السياسيّة التي تتحقّق بوساطة الفنّ القصصيّ.

إن الأشكال السردية الأربعة السابقة هي الأشكال السائدة الآن في القصة السورية القصيرة. وهذه الأشكال تميز الاتجاه السرديّ العام عند هذا القاصّ أو ذاك، ولكنها لا تميز قاصاً من آخر داخل الاتجاه الواحد. وبتعبير آخر فإن مجموعتين قصصيتين واقعيتين لا بدّ من أن تختلفا في السرد الواقعيّ الذي تشتركان فيه. بل إن السرد يختلف بين قصة وأخرى في قصص

القاص نفسه، فكيف يمكن له أن يبقى واحداً في قصص المنتمين إلى اتجاه سردي واحد مهما يكن هذا الاتجاه واضحاً محدّداً عندهم جميعاً؟. السرد إذا أردنا الدقّة تقنية واسعة متعدّدة الجوانب. فهناك السرد الواقعيّ الصّرف الذي يُسمّي الأشياء بمسمّياتها الحقيقيّة دون أن يخرج عنها، والسرد الواقعيّ الترميزيّ الذي يوحي بالأشياء ولا يصرّح بها، والسرد الواقعيّ السّاخر الذي يمزج مزجاً فنياً بين صفات السردين السابقين: الواقعيّ الصّرف والواقعيّ الترميزيّ، ويضيف إليهما صفات السرد الواقعيّ الانتقاديّ، فضلاً عن صفات أخرى كالتنويع في الوصف، والتوسّل أحياناً بالشخصيات التاريخيّة، والتركيز غالباً على الجوانب السوداء في المجتمع، واتخاذ المواقف الفكهة تُكأةً وهدفاً في الوقت نفسه. فهل يمكن القول بعد هذا كله إن هناك سرداً واقعياً واحداً؟.

حين ننقل السؤال السابق نفسه إلى السرد الجديد أو السرد في القصة القصيرة جداً، نرى دلالته العامة لا تختلف في الوسيلة الفنية التي تخبر المتلقي بالأشياء التي يرغب القاص في أن يُطلعه عليها، ولكنها تختلف بين قاص وآخر، وبين اتجاه وآخر، في الطبيعة والاستعمال وفي المحمول الثقافي أيضاً. فطبيعة السرد الذاتي في قصص (موتى الأحياء- 1976) لعبد الله أبو هيف تتسم بقدرٍ كبير من الغموض والتكثيف، في حين تبدو طبيعة السرد الذاتي نفسه في مجموعة (ذلك النداء الطويل الطويل ـ 1984) أكثر شفافية، وأقرب إلى الوصف التعبيريّ، وأشدّ نقاءً في المفردات والتراكيب. ولعلّ اختلاف الطبيعتين عائد إلى أن الفارق الزمني بين المجموعتين، وهو ثماني سنوات تقريباً، كان له تأثير في التطوّر الفني. ولكن الفارق الزمني ليس معياراً سرمدياً لاختلاف طبيعة السرد، إذ رأيناه يتغير بين مجموعتي نضال الصالح (مكابدات يقظان البوصيري ـ 1989) و(الأفعال الناقصة ــ 1990)، على الرغم من أن الفارق الزمني بينهما لا يجاوز سنة ونصف السنة. كذلك الأمر بالنسبة إلى الاستعمال والمحمول الثقافي في قصص أخوين، هما سحبان سوّاح ووائل سوّاح. فالسرد الواقعي واحد في استعمال الأخوين، ولكنه يضم قدراً من الغموض الفني في قصص (الموت بفرح ـ 1976) لسحبان سوّاح، وفيضاً من الوضوح والتحديد في قصص (لماذا مات يوسف النجّار ـ 1979) لوائل سوّاح، حتى إن المتلقي لهاتين المجموعتين لا يستطيع التكهّن بأن القاصين أخوان تعرّضا لمؤثّرات ثقافيّة واحدة في بدايات حياتهما. كذلك الأمر بالنسبة إلى أخوين آخرين، هما فاضل السباعي ونادر السباعي. فمن يقرأ (الابتسام في الأيام الصعبة ـ 1983) لفاضل السباعي، بما فيها من سرد واقعي حكائيّ ماتع، ثم يقرأ قصص (نجوم بلا ضياء ـ 1984) أو المجموعة السابقة عليها (أقنعة من زجاج ــ 1980) لنادر السباعي، لا يستطيع التكهّن بأية صلة بين هذين الأخوين القاصين اللذين يستعملان سرداً واقعياً حكائياً واحداً.

أرغب في أن أنتهي إلى نتيجة محدّدة، هي أن السرد القصصي ليس واحداً، بل هو متعدّد متنوّع متكثّر، بين القاصين دائماً، وبين قصص أيّ واحد منهم غالباً. وهذا هو السبب الذي يسوّغ القاعدة النقدية القائلة إنه لا سبيل إلى معرفة المستوى الفني للقاص ما لم يُحلّل السرد القصصي عنده. إذ إن وراء كلّ سردٍ سارداً يُوجّهه، ويُحدّد أنماطه، ويُضفي عليه نكهته ومتعته الجماليّة.

□□

المـــرأة والمكـــــان
في شعر شارل بودلير

□ د. أحمد زياد محبك

يُعدُّ المكان وسيلة فنية للتعبير والتوصيل والتأثير، فهو في كثير من الآداب رمز واستعارة وكناية وتقنية فنية، وقد اختير المكان عبر العصور، وفي معظم الثقافات، ليكون كذلك، لأن للمكان ثباتاً ورسوخاً مادياً وقوةَ حضور، ولأن الإنسان كائن مكاني، يرتبط بالمكان، ويحسُّ به ويعيه، وينتمي إليه، ويمنحه قيمة ومعنى، ويجرده، ويجعله دليلاً على قيمة ومعنى، فإذا هو مكانة لا مجرد مكان.

ويبرز المكان بشكل خاص وسيلة للتعبير عن حب الرجل للمرأة، لأن الرجل يجد فيها المكان الذي يلجأ إليه، فيطمئن، ويستقر، ويجد المتعة والسعادة، ومما لاشك فيه أن المرأة أرقى من المكان وأغلى وأعز، بل حتى من الشعر نفسه، لأن الشعر لأجلها وبها وعنها يكتب، والمكان يُتَّخذ وسيلة للتعبير عنها، ولذلك لا بد من القول: إن المكان يظل وسيلة فنية، وليس قرين المرأة، ولا بديلاً منها، إنما هو رمز واستعارة وكناية وتقنية فنية.

ويحاول هذا البحث اختبار موضوع المرأة والمكان، على أن المرأة خبرة وتجربة ومعاناة، والمكان وسيلة للتعبير عن هذه التجربة، والغاية من هذا الاختبار بيان صحة المقولة، وهي أن المكان وسيلة قوية التأثير، عالية القيمة، للتعبير عن موقف الشاعر من الحياة، ولا سيما المرأة، لأنها هي محور الحياة.

وقد جرى اختيار الشاعر شارل بودلير (فرنسة 1821 ـ 1867) لاختبار هذه المقولة من خلال أشعاره، والبحث يعنى بالنصوص، بوصفها عملاً فنياً مستقلاً، ولا يقصد بها شخص الشاعر ولا سيرته ولا حياته ولا تاريخه، إذ يتم الوقوف عند النصوص بمعزل عن أي شيء يتعلق بالشاعر أو بيئته، وإذا ما استعمل البحث عبارة "والشاعر يرى" فالمقصود الذات الفنية للشاعر في النص لا الذات التاريخية للرجل الشاعر في الحياة المعيشة. وينظر البحث إلى النصوص على أنها عمل لغوي ثقافي فني محض، يقصد به إلى التعبير الفني، وهذا ما

أتاح للبحث حرية الدرس، بعيداً عن أي مؤثر خارجي، سوى النصوص نفسها، ولذلك كانت منطلقاً للتحليل والدرس، بعيداً عن أي حكم نقدي.

وبقراءة شعر بودلير يتضح أسلوبه في الاستعانة غير المقصودة وغير الواعية بالمكان للتعبير عن تجاربه كلها في الحياة، ولن يقف البحث عند هذه التجارب، بل سيقف عند بضع تجارب، ولا سيما ما يتعلق بالمرأة، وهي: الجسد، والحب، والسمو، والسقوط.

الجسد

يعبر الشاعر بودلير عن رغبة جسدية جامحة، ويصورها بقوة وجرأة وحدّة، ولا يخلو التصوير من فحش، ووسيلة التعبير هي المكان، وكأن الجسد مكان، أو أمكنة، ومن ذلك قصيدة له عنوانها "أغنية لبعد الظهر"، وفيها يقول:

أيتها الساحرة ذات العيون الفاتنة

أيتها العابثة يا ولعي الرهيب

أعبدك كما يعبد الراهب صنمه

برغم ما يضفيه حاجباك الماكران عليك

من سحنة غريبة لا تنتمي لملاك

الغابة والصحراء تعطران جدائلك المفتولة

فمحياك لغز وغموض

يطوف العطر على بشرتك كما يطوف حول مجمرة

وكالسماء تسحرين

أيتها الربة السوداء الداهئة

واهاً لك، إن أقوى رحيق لا يفعل ما يفعله فتورك

وتعرفين المداعبة التي تبعث الحياة في الأموات

وركاك يُعشقان منك، والظهر والصدر

وتبهرين الوسائد بفتور حركاتك

وحتى يسكن فيك الفتور الخفي

تسرفين أحياناً في منح القبل والعض

ويضحكة ساخرة تمزقينني ياسمراء

ثم تضعين على قلبي عيناً كالقمر حلاوة

فتحت حذائيك الحريريين وقدميك الفاتنتين

أضع فرحي الأكبر وعبقريتي وقدري

فيك شفاء نفسي أيتها الأنوار والألوان

أنت انفجار الدفء في صقيع صحرائي السوداء

والقصيدة مغرقة في الحسية، وتدل على نهم شديد، وهي تعبر عن تشوق الرجل إلى المرأة، بلغة تقريرية مباشرة، ثم تصور ممارسات المرأة الجسدية بأفعال صريحة واضحة، ولكن هذه العلاقة الجسدية الصارخة تقود في النهاية إلى قيم معنوية ومشاعر وعواطف، إذ تنطفئ رغبات الجسد، لتشتعل العواطف، فيمنح الشاعر المرأة فرحه وعبقريته وقدره، بل يضع هذه المعطيات الإبداعية تحت حذائيها، وتحت قدميها، ثم يجد شفاء نفسه في المرأة، ويراها نوراً وألواناً، وهي التي أشعلت النار في صحرائه، وبذلك ينتقل في الختام من الاستغراق في الجسد إلى الاستغراق في العاطفة، وكأن الجسد هو السبيل إلى تحقيق المشاعر والعوطف.

والقصيدة مبنية على المكان، ويظهر فيها أمكنة كثيرة، وهي وسيلة للتعبير عن الجسد ثم عن العاطفة، ومن تلك الأمكنة: المعبد والصنم، إذ يتعبد الشاعر المرأة كما يتعبد الراهب صنمه، وتظهر الغابة والصحراء اللتان تعطران جدائلها، والمجمرة، فالعطر يطوف حول المرأة كما يطوف العطر حول المجمرة، والمجمرة مكان وحيّز يستوعب العطر وينشره، وتظهر الوسائد التي تبهرها المرأة بفتورها الساحر، ويظهر حذاءا المرأة حيث يضع الشاعر تحتهما فرحه وعبقريته وقدره، بل يضع هذه المعاني تحت قدميها، تقديراً لها، ومنحاً لها من ذاته، ووضع تلك القيم تحت قدميها لا يعني أسفل القدمين والحذاأين لتدوس عليها وتطأها، إنما يعني أنه يضعها أمام قدميها، تقديراً وتعظيماً وتقرباً إليها، مثلما كان عُبَّاد الأوثان يضعون القرابين تحت أقدام الأصنام، وتظهر أخيراً صحراء الشاعر وقد انفجر فيها دفء المرأة، وبعض هذه الأماكن خارجي واسع، كالغابة والصحراء، وبعضها الآخر، وهو الأكثر داخلي مغلق، وصغير محدود، كالصنم والمعبد، والوسائد، وحذاءا المرأة، وقدماها.

والتعبد للمرأة على أنها صنم هو كناية عن التعلق بها والإخلاص لها، وليس المقصود به التعبد بمعناه الديني، وهو في القصيدة تعبُّد وثني، يوحي بفرط التعلق وشدته إلى حد الوَلَه، ووَضْعُ الشاعرِ فرحَه وعبقريتَه وقدرَه تحت قدمي المرأة هو أيضاً من باب التعلق الكلي ونذر النفس للمحبوب ومنحه أقصى ما يستطيع أن يمنحه، ويوحي بأن الحبيب أعلى من كل ما يملك وأغلى. وثمة أماكن في جسد المرأة يذكرها الشاعر صراحة بالأسماء، وهو غالباً ما يلحقها بصفات مميزة، ومنها: العيون الفاتنة، حاجباك الماكران، جدائلك المفتولة، محياك لغز وغموض، يطوف العطر على بشرتك، وركاك يُعشقان منك والظهر والصدر.

وهذه الأماكن في المرأة والطبيعة متفاعلة متداخلة، وهي التي تصنع فضاء القصيدة، وهو فضاء مفعم بالدفء والعطر، وحافل بالحركة الصاخبة، وغنيٌّ بالسحر والغموض والألغاز، وهو متألق في النهاية بالفرح والأنوار والدفء، ويلاحظ وصفه المرأة بالربة السوداء، وهو يناديها ياسمراء، وفي السواد ما يوحي بقوة اللذة وشدتها وحدّتها، وهو يتناسب مع الرحيق القوي وانفجار دفئها في صقيع صحرائه، مما يؤكد قوة المتعة وشدتها، ويدل على رهافة إحساس الشاعر، وحدة مشاعره.

وبذلك يبدو الجسد في متعه وعلاقاته ذا قيمة إنسانية، فما هو محض جسد، إنما هو مرتبط بالسحر والجمال والفتنة واللغز ويقود إلى المتعة ثم ينتهي بالعاطفة حيث الشفاء والفرح والمنح والعطاء، ويختتم بالأنوار، وكأن الجسد حين يشتعل إنما يتحول إلى نور.

ويؤكد هذا كله قصيدة شهيرة جداً للشاعر، يصور فيها جثة متفسخة، كان قد مرّ بها، ويرسم مشاهد للقبح والدونية والانحطاط، ولكنه يرى هذا كله متعلقاً بالجسد، لا بالإنسان، إذ يظل الإنسان أسمى، لأن الإنسان، على الرغم من مباذل الجسد،

يحتفظ في داخله بالجوهر الإلهي، والقصيدة بعنوان "جيفة"، وفيها يقول:

أتذكرين يا نفسي الشيء الذي رأيناه
ذات صباح صيفي منعش
على منعطف طريق ضيق
هذه الجيفة الكريهة الراقدة على سرير من حصى
ساقاها إلى الأعلى كالمرأة الشبقة
تحترق وتنفث السموم
وتكشف عن جوف مفعم بالروائح المنتنة
بقحة وبغير اكتراث
كانت الشمس تضيء فوق هذا العفن
كأنما تريد أن تنهي طهوه
لتعيد إلى الطبيعة العظيمة
أضعاف ما جمعته منها
كانت السماء تنظر إلى الهيكل الرائع كأنه زهرة متفتحة
والنتن من شدته كان يبعث على الإغماء فوق العشب
والذباب يطوف فوق هذا البطن المتعفن
الذي كانت تخرج منه كتائب الدود الأسود
منسابة كالسائل الكثيف
على جانبي هذه المزق الحية
كل ذلك كان يهبط ويصعد كالموج الهادر
أو يندفع وهو يحتدم
كأني بهذا الجسد المنتفخ بنسمة غامضة
يعيش ويتكاثر
هذا العالم كان يردد موسيقا غريبة
كأنها الماء الجاري والريح
أو حبة القمح يحركها ويديرها غربال
كانت الأشكال تتمحي كأن لم تكن إلا حلماً
أو خطوطاً أولية تبطئ في الظهور
على لوحة منسية يحاول الفنان
إكمالها من الذاكرة
ووراء الصخور كانت كلبة قلقة
تنظر إلينا بعين حانقة
وهي تتحين الوقت الملائم
لتأخذ من الجثة القطعة التي تركتها
فيا نجمة عيني وشمس دنياي
ياملاكي وهواي
ستصبحين يا مليكة المفاتن
شبيهة بهذه الجيفة بعد تلقيك الأسرار الأخيرة
عندما ترحلين وترقدين تحت العشب والزهر
لتتحلّلي بين الرفات
عندها ياحسنائي قولي للديدان
التي ستلتهمك بقبلاتها
إني قد احتفظت بالشكل والجوهر الإلهي
لغرامياتي التي تحللت

والشاعر يخاطب نفسه، بعد أن رأى الجيفة، وتملاها، ورأى ما آلت إليه من قبح، وتعفن وفساد وسوء المنقلب، فيقول لنفسه، إن هذه النفس ستؤول إلى ما آلت إليه هذ الجيفة، بعد أن تدفن تحت الثرى، ولكنها ستظل محتفظة بالشكل والجوهر الإلهي، والذي سيتحلل هو ملذّات الجسد الزائلة.

والشاعر بذلك يعبر عن نظرة سامية إلى الإنسان، وهو يدرك ما قد تنغمس فيه النفس من ملذات وشهوات ومتع، ولكنه يؤمن بأن النفس تحمل في داخلها معدناً إلهياً لا يمكن أن يتلوث، لا في الشكل، ولا في الجوهر، على الرغم مما قد ينال الجسد من قبح. وكأن عملية التفسخ تحت الشمس هي عملية صهر للمعدن، تذوب مكوناته، وتنحل، ويعزل بعضها عن بعض، وعندئذ يمكن نفي الخبث، ليظهر الجوهر النقي، وهو الذي شبّه عملية التفسخ تحت الشمس بالطهو.

والشاعر يستعين بالمكان، ويتخذ منه وسيلة تعبيرية، وأول هذه الأمكنة هو الجيفة نفسها، لأنها بحد ذاتها مكان للديدان والتفسخ، حيث تطل عليها الشمس من فوق، وتزحف فوقها الديدان كأنها سيول، والجيفة مكان للمتع والملذات، ومكان للنفس النقية الطهور، ثم تظهر أمكنة أخرى، تتضح قيمتها التعبيرية من خلال علاقاتها بالجيفة، وما هي إلا رموز، وبودلير هو شاعر الرمز، ومنها:

- **(منعطف) (طريق) ضيق**= الطريق هو الحياة، والمنعطف هو الموت.
- **(سرير) من حصى**= سرير اللذة كان من حرير فتحول إلى حصى.
- **(جوف) مفعم بالروائح المنتنة** = كان جوفاً مفعماً بالروائح العطرة فتحول.
- **الشمس تضيء (فوق هذا العفن)** = الشمس قوة تحوّل العفن.
- **لتعيد إلى (الطبيعة) العظيمة أضعاف ما جمعته منها** = الطبيعة هي الأم، والشمس تعيد إلى الطبيعة ما كان قد تكوّن منها، وهي تعيده بعد أن تقوم بتفكيكه وتحليله.
- **السماء تنظر إلى (الهيكل) الرائع كأنه زهرة متفتحة** = السماء تعطف على الجيفة فتراها هيكلاً كأنه زهرة، بخلاف نظرة المجتمع.
- **والنتن يبعث على الإغماء (فوق العشب):** النتنُ في أرض الواقع يبعث على الإغماء بخلاف ما تراه السماء.
- **والذباب يطوف (فوق هذا البطن) المتعفن:** الكائنات المنحطة تأوي إلى البطن.
- **تبطئ في الظهور على (لوحة):** الجيفة تتحول من واقع إلى فن.
- **(ووراء الصخور) كانت كلبة قلقة**: هناك في الخفاء انتهازيون يتربصون.
- **ترقدين (تحت العشب والزهر) لتتحلّلي**: تحت المظهر الجميل ثمة تحلل ونتن.

وهكذا تبدو الأماكن وسائل تعبيرية ورموزاً لحالات وأوضاع، يستدل منها على أن الجيفة ما هي إلا الجسد الذي قد يتحلل ويتفسخ، ولكنه يظل يعيش حياة جديدة، ويحمل في داخله الجوهر الإلهي. فالشاعر لا يشمئز من الجيفة، بل يتملاها، ويفكر فيها، وهو يرى فيها حياة مختلفة، فهذا الجسد المنتفخ بنسمة غامضة يعيش ويتكاثر، وإذا كان في الجسم الحي نسمة، ففي هذا الجسد المنتفخ نسمة أيضاً، ولكنها غامضة، والنسمة هي الروح التي تحرك الجسد، والجيفة عالم، وله موسيقاه المختلفة، كأنه صوت ماء يجري، أو ريح، أو حبة قمح يحركها غربال، والماء

حياة، والريح حياة، وحبة القمح حياة، وعلى هذا فالجيفة ليست عدماً، بل هي حياة من نوع آخر، ولها موسيقاها، وفيها كل قوى الحياة، بل فيها جوهر إلهي.

وهذا ما يؤكده الشاعر حين يخاطب نفسه، ويصفها بأنها حسناء، وينعتها بأنها نجمه وشمسه وقرة عينه، ثم يقول لها إنك سوف تتحوّلين تحت الثرى إلى مثل هذه الجيفة، ولكن في داخلك الجوهر الإلهي، ويظهر هذا في قوله:

فيا نجمة عيني وشمس دنياي

ياملاكي وهواي

ستصبحين يا مليكة المفاتن

شبيهة بهذه الجيفة بعد تلقيك الأسرار الأخيرة

عندما ترحلين وترقدين تحت العشب والزهر

لتتحلّلي بين الرفات

عندها يا حسنائي قولي للديدان

التي ستلتهمك بقبلاتها

إني قد احتفظت بالشكل والجوهر الإلهي

لغرامياتي التي تحللت

والشاعر يتمسك بالحياة حتى في الموت، ويتغنى بالمتعة واللذة حتى في الألم، ويتعلق بالجمال حتى في القبح، فالجيفة لها حياتها، وفيها نسمة خفية، ولها موسيقاها، وهي كحبة قمح يحركها غربال، أو مياه جارية، أو هبة ريح، ونفسه ستتحول مثلها إلى جيفة، ولكنها ستكون تحت العشب والزهر، وكأنها عروس مزينة بالزهور، وهي في هذا الوضع يخاطبها ياحسنائي، والتهام الديدان لها ليس التهاماً، وإنما هو قُبَل.

وسر هذا التعلق بالجمال واللذة والجسد والتمسك بالحياة هو في السطر الذي قبل الأخير، حيث يريد من نفسه عندما تتحول إلى جيفة أن تعلن أنها احتفظت بالشكل والجوهر الإلهي، وهكذا يُعلي الشاعر من شأن الحياة، ومن قيمة الإنسان، ويظل الإنسان جميلاً، حتى لو مات وتحول إلى جيفة، لأن فيه سر الإله.

ويظهر المكان وسيلة تعبيرية، ويتجلى في الجيفة نفسها، وفي كل ما فيها وفوقها وحولها وما هي فيه، من منعطف الطريق، وفي الديدان التي فوقها، أو العشب والزهور، والشمس التي تطل عليها، أو الموسيقا التي تصدح في داخلها، وبذلك يتأكد أن المكان وسيلة تعبيرية في اللذة والجمال، وفي القبح. وإذا كان الشاعر يرى في الجيفة حياة ويتغنى بجمال القبح فيها، فكيف سيتغنى بالجمال الحي النقي الأبيض الشفاف؟

الحب

الحب شعور إنساني نبيل قوامه العواطف والمشاعر المتبادلة بين الرجل والمرأة وتمنّي كل منهما لقاء الآخر ووصاله، وهو لا يستغني عن الجسد والمتعة الحسية، بل يتعزز بها، ويقوى ويكتمل، ويصبح أشد، وهو الذي يدفع إلى هذه المتعة الجسدية ويمنحها سموها الإنساني وقيمتها، ولذلك تبدو المتعة الجسدية من غير حب ولا مشاعر دونيةً مسفةً، بل في المتعة الجسدية من غير حب هوان الإنسان، على أنه من الممكن أن يعيش الحب أيضاً من غير أي متعة جسدية، ويظل رهين المشاعر والعواطف والإحساس بالجمال.

ويظهر تعامل الشاعر مع الجمال والحب وفق رؤية جديدة قوامها الطهر والنقاء والجمال في قصيدة عنوانها "أحزان القمر"، وهذا نصها:

يحلم القمر بمزيد من الاسترخاء هذا المساء

كأنه حسناء تتكئ على وسائدها
تداعب بيد ذاهلة خفيفة حواف نهديها
قبل أن يستولي عليها النوم
وتستلم متهالكة لانتشاءات طويلة
كأنها على متن حريري لركام ثلجي هش
وعيناها تجولان على الرؤى البيض
التي تتصاعد كأنها الأزهار في زرقة السماء
وعندما تدع دمعة خفيفة تسقط أحياناً
على هذا المصباح وهي في مللها الكسول
يتناولها شاعر تقي عدو للرقاد
في راحة يده، هذه الدمعة الشاحبة
ذات الانعكاسات القزحية
كأنها قطعة من حجر كريم
ويخفيها في قلبه بعيداً عن عيون الشمس

والقصيدة تبني فضاء قوامه البياض، وكل مافيه ينسجم مع هذا البياض. فالحسناء تبدو عارية، وهي بيضاء، وهي تداعب حواف نهديها، وهما أبيضان، وتتكئ في تراخ على الوسائد، وتستسلم لانتشاءات طويلة كأنها على ركام ثلجي أبيض ناعم، وعيناها تسبحان في رؤى بيض، والدمعة البيضاء تسقط خفيفة من عينيها على المصباح الأبيض، والشاعر الصاحي عدو الرقاد يلتقط الدمعة كأنها حجر كريم، ويخفيها في قلبه ليحافظ على بياضها خوفاً عليها من الشمس.

وهكذا فالبياض هو لون كل شيء: الحسناء ونهداها والدمعة والرؤى والوسائد والمصباح والثلج والحجر الكريم، والحركات كلها خفيفة رقيقة رخية ناعمة يغلب عليها الكسل والرغبة في النوم، وهي حركات ترتبط بالأبيض في كسلها وتراخيها، بل يحس المرء بالحركة بيضاء، على العكس من الأحمر مثلاً، وبذلك تتراسل الحواس، وتتبادل الإحساس بالمدركات، فتتحول الحركة نفسها إلى بياض، ويتحول البياض نفسه إلى حركة خفيفة رخية هادئة كالكسل والنوم.

والذي أوحى بهذا البياض كله هو القمر، الذي هو أنثى في الثقافة الأوربية، وليس بالذكر، والشمس هي المذكر، ولذلك فالشاعر يخبئ الدمعة في قلبه مثل حجر كريم، حتى لا تطلع عليها الشمس وتذوب مثل الثلج، ولذلك كان تشبيه القمر الأنثى بالمرأة في مستهل القصيدة، وكان الشمس الذكر في ختامها، والشاعر يصنع هذا التباعد بينهما، ويخشى على القمر من الشمس، أي يخشى على الأنثى من الذكر.

والشاعر مع الأنثى القمر، مستمتع ببياضها، وبكل ما هو متعلق بها أو توحي به من بياض، جسدها ودمعتها ورؤاها البيض التي يعرفها والمصباح ووسادتها الرقيقة الناعمة وحركاتها الخفيفة واستسلامها الكسول للنوم، وهذا الاستمتاع بالبياض يدل على استمتاع بريء نقي طاهر، فهي التي تداعب حواف نهديها، لا هو، ولا أي رجل، وهي التي

تستسلم للنوم، وهو سهران يرقبها، بل هو عدو للنوم، لأنه بجوارها لا يريد أن ينام، كأنه يحرسها، كي يلتقط دمعتها التي يحفظها بقلبه، ويحميها، ولا يتركها تتعرض للشمس الذكر، ويصف نفسه بأنه الشاعر التقي، ليؤكد أنه شاعر، وليدل بصفة التقي على براءة علاقته بهذا الفضاء الأبيض، الذي هو له حارس، والتقوى نفسها توحي بالبياض، أي بالنقاء من الآثام، أو التطهر منها.

إن القمر الأنثى مرتبط(ـة) في الثقافة الأوربية بالرحمة والعفة، ولذلك عاش الشاعر في قلب هذا البياض عفيفاً، ووصف نفسه بالتقي، والتقط الدمعة، وخبأها في قلبه، واستبعد الشمس المذكر، وخاف منه على الدمعة، وهي بيضاء، لأن ظهور الشمس سينفي القمر، أي سينفي البياض والعفة، والشاعر حين يستبعد الشمس، أي حين يستبعد الذكورة إلى نهاية القصيدة، بل إلى خارجها، فكأنه يستبعد ذكورته، ليؤكد دور الشاعر لا الرجل في فهم الجمال الحق وتقديره وصونه وحفظه بالتقاطه الدمعة وإخفائها في قلبه.

وعنوان القصيدة "أحزان القمر" يدل على أحزان تلك المرأة، وعزلتها، ووحدتها، ودمعتها المتحدرة، ويوحي بأن الشاعر وحده القادر على فهم أحزانها وتقديرها، والاحتفاظ بدمعتها مثل جوهرة كريمة في أعماق قلبه، لا لأنه الرجل، ولكن لأنه الشاعر التقي، فالأمر لا يتعلق بذكورة وأنوثة، إنما يتعلق بالشعرية والأنوثة، أو الشاعر والمرأة، وهو بذلك يمجد دور الشعر والشاعر، ويؤكد دور المرأة، فهي التي تلهم الشاعر، وهو الذي يحفظ دمعتها جوهرة كريمة.

وكل ما في القصيدة أمكنة، وهي كلها بيضاء، أولها القمر، ثم المرأة، ونهداها والوسائد والمصباح وركام الثلج ودمعتها وراحة يد الشاعر التي يلتقط بها الدمعة، والحجر الكريم مكان، لأنه حيز يشغل مكاناً، والحركة الرخية توحي بمكان لأن الحركة في حيز.

وستتضح قيمة البياض في القصيدة، ودلالته على الطهر والعفة، حين يقرن البياض في هذه القصيدة بالسواد في القصيدة الأولى " أغنية لبعد الظهر"، وفيها يستبيح الجسد، ويتعامل معه بشراهة ونهم، وهو جسد لامرأة سوداء، يصفها بالربة السوداء، ويناديها ياسمراء، ويجعل دفئها ينفجر في صقيع صحرائه السوداء، وفيها يقول:

أيتها الربة السوداء الدافئة

واهاً لك، إن أقوى رحيق لا يفعل ما يفعله فتورك

وتعرفين المداعبة التي تبعث الحياة في الأموات

وبضحكة ساخرة تمزقينني ياسمراء

أنت انفجار الدفء في صقيع صحرائي السوداء

وكأن السواد عند الشاعر مرتبط باللذة والمتعة والجسد، والبياض مرتبط بالنقاء والطهر، ويؤكد هذا بياض القمر، وهو رمز الأم والرحمة والأنوثة، وهكذا يستعين الشاعر بالأمكنة للتعبير عن جمال أبيض نقي يقدسه، والذي يقدس هذا الجمال ويقدره هو الشاعر، وهو أولى الناس به، ويتأكد ذلك بالتقاطه

الدمعة مثل جوهرة، وتتكامل هذه القصيدة مع قصيدة جيفة، فالشاعر هناك يقدر الجمال حتى بعد فنائه، ويرى الجمال في القبح، وهنا يقدر الجمال الأبيض النقي.

وفي قصيدة أخرى سيرسل الشاعر إلى المرأة أنشودة يتغنى فيها بجمالها النقي، تغنياً خالصاً، بعيداً عن أي رغبة جسدية، وبقدر كبير من العفة والنقاء والطهر، وعنوان هذه القصيدة "أنشودة" يقول فيها:

إلى التي لا أعز ولا أجمل
تلك التي تملأ قلبي بالضياء
إلى الملاك والمعبود الخالد
تحية له في خلوده
إنها تنتشر في حياتي
كالهواء المشبع بالملح
وتسكب في روحي الظامئة
طعم الخلود
أيها الحُقّ الدائم النداوة
الذي يعطر الأجواء بعطر ثمين
يا جمرة منسية تعبق سراً خلال الليل
كيف نعبر عنك بصدق
أيها الحب الذي لا يقبل الفساد
ياحبة من المسك ترقد
مختفية في أعماق أبديتي
إلى التي لا أحلى ولا أجمل
وصانعة أفراحي وعافيتي
إلى الملاك والمعبود الخالد تحية له في خلوده

فالشاعر يجعل حبيبته كالنور والعطر والهواء والحُقّ الدائم النداوة والجمر، وهي تملأ حياته بهذه المكونات الخلاقة الإبداعية، فالنور معرفة وسمو ورقي، والهواء وجود وتحليق وحياة، والعطر رهافة في الحس وسمو وانتشار وتحليق في الأجواء، والجمر دفء ورغبة كامنة ووعد بنار مشتعلة، وبذلك يجمع العناصر الأربعة في حبيبته، من نار (جمر) وماء(حُقّ دائم النداوة) وهواء، ويمنحها العزة والجمال، والعزة قيمة اجتماعية تدل على رقي المرأة وعلو مكانتها، والجمال قيمة ذاتية، وهي تمنحه الفرح والعافية، كما تمنحه الخلود، وهي نفسها خالدة، لا تتغير ولا ينال منها الفساد، ولذلك يعدُّها في مصاف الملائكة. إن الصورة التي يرسمها الشاعر لحبيبته صورة حلمية رقيقة شفافة، قوامها الأنوار والعطور والهواء، ولا تخلو من حس وجسد، ويتمثل ذلك في الحُقّ الدائم النداوة، وفي قطعة الجمر المنسية التي تعبق في الليل، وهو يتعامل معها بقدر كبير من التقديس، ولا يعبر عن شيء من رغبة أو شهوة.

والشاعر يقدر جمال المرأة، ويحس به، ويرى فيها حُق عطر، ومجمرة بخور، وفي العطر والبخور ما يثير الحواس وينبهها، ولكن الشاعر مع ذلك لا يعبر عن رغبة في أي متعة، بل يظل يتغنى بجمالها، ويراها تملأ قلبه ضياء، وفي الضياء الصفاء والنقاء والبراءة والمعرفة، بل إن الشاعر يرى المرأة مانحة الخلود، وهو يريد لحبها أن يكون مصوناً في أعماق أبديته لا يلحق به الفساد. فالقصيدة تقدير للمرأة، فهي التي تمنح الشاعر الخلود، وتسكب العطر في أبديته، وهي نفسها خالدة، لا ينال منها

الفساد، ولا تتغير، وهو يرقى بها إلى مستوى الملاك والمعبود الخالد. والقصيدة جديرة بالعنوان الذي تحمله وهو أنشودة، وما الأنشودة إلا قصيدة قوامها الكلمات، وهي أشبه ما تكون بالصلوات، والكلمة شرف وموقف وصلاة.

وتظهر الأمكنة وسيلة للتعبير عن هذا الجمال النقي، أو تظهر الأفعال الموحية بالمكان، ومنها:

- **تملأ قلبي بالضياء:** القلب مكان، والملء فعل مكاني.
- **تنتشر في حياتي:** جعل الحياة مكاناً تنتشر فيه.
- **تسكب في روحي طعم الخلود:** جعل روحه مكاناً تسكب فيه طعم الخلود.
- **أيها الحُقّ الدائم النداوة:** الحق وعاء العطر، وهو مكان.
- **يعطر الأجواء بعطر ثمين:** الأجواء مكان يمتلئ بالعطر.
- **جمرة منسية:** الجمرة حيز مكاني.
- **يا حبة من المسك ترقد مختفية في أعماق أبديتي:** جعل الأبدية مكاناً ترقد فيه حبة المسك.

وحين تقرن هذه القصيدة بقصيدته الأولى **"أغنية لبعد الظهر"** يتضح مدى امتلاء قلب الشاعر بالنور في قصيدته "أنشودة"، وقدرته على الشعور بجمال المرأة ورقيها وما تمنح من بهاء وخلود، مقابل تهافته على اللذة الجسدية والمتعة واستغراقه الشديد فيها، في قصيدته "أغنية لبعد الظهر"، وفي هذا دلالة على امتلاك الشاعر القدرة الفنية على التعبير عن كلتا الحالتين، والعيش فيهما بقوة وعمق وصدق، وهما معاً حقيقة إنسانية واحدة، يؤكد ذلك أنه في ختام قصيدته "أغنية لبعد الظهر" يصور المشاعر والعواطف وقيم الحب والخلود، حيث يقول:

فيك شفاء نفسي أيتها الأنوار والألوان

وحين تقرن قصيدة "أنشودة" بقصيدته "جيفة" تتضح قدرة الشاعر على الإحساس بالجمال، بل تتأكد قوة هذا الإحساس وعمقه، وقدرته على تقدير الجمال، والتعبير عنه، وفوق هذا كله فالشاعر يحس بالبعد الروحي في الجمال، ولذلك يستطيع الشاعر أن يسمو بمشاعره، وهذا ما سيتضح في موقفه من السمو وتعبيره عنه.

السمو

السمو حالة إنسانية، يحتاج إليها الإنسان في كل ساعة، ولا سيما بعد شقاء اليوم وكدحه، أو بعد شقاء العمر كله، والسمو هو ترفُّع فوق الدنايا، وتجاوز للصغائر، وتطلُّع نحو قيم الجمال والحب والفن، وأعلى أشكال السمو هو التوجه نحو الله، والسمو لا يتناقض والحياة، وإنما يعني السمو بها. والناس جميعاً يتطلعون إلى السمو، ويحلمون به، ويتمنّونه، وإن كانوا غارقين في الحياة اليومية وجزئياتها وتفاصيلها، بل لعل الأكثر غرقاً في الحياة اليومية وسخافاتها هم الأكثر تشوقاً إلى السمو. وفي قصيدة عنوانها "سمو" يعبر الشاعر

عن طموح الإنسان نحو السمو عبر وسيلة فنية هي المكان، وفيها يقول:

أنت يا نفسي تندفعين بخفة فوق المستنقعات
والأودية والجبال والغابات
فوق الغيوم والبحار وراء الشموس والأثير
وتشقين كالمحراث وكسباح ماهر تطربه الأمواج
الفضاءَ الواسع العميق بنشوة عارمة لا توصف
طيري يا نفسي بعيداً عن هذه الروائح الكريهة
واذهبي وتطهري في الفضاء الواسع العالي
وليكن شرابك الإلهي النقي هذا الضياء اللامع
الذي يملأ أجواز الفضاء الصافية
ما أسعد من يستطيع بجناح جبار
أن ينطلق إلى الحقول المضيئة الصافية
تاركاً وراءه السأم والأحزان الكبيرة
التي تهيمن بثقلها على هذا الوجود الغامض
ما أسعد من كانت أفكاره كطيور القبَّر
تنطلق في الصباح لتتابع طيرانها حرة إلى السموات
وما أسعد من يحلق فوق الوجود
ويفهم دون كبير عناء
لغة الزهور والأشياء الصامتة

إن نفس الشاعر تندفع محلقة في السموات، والتحليق هو أغزر أحلام الإنسان مراودة، وأشدها متعة، وأكثرها جمالاً، لأنه يسمو بها فوق الواقع، وهي شكل من أشكال السمو الروحي والنفسي، والشاعر يستعير أمكنة ليعبر من خلالها عن السمو، وهي أمكنة كثيرة، وهو لا يعلو فوق الأرض والبحار فحسب، بل يعلو فوق الأمكنة السماوية كالغيم والشموس والأثير:

فوق المستنقعات والأودية والجبال والغابات
فوق الغيوم والبحار وراء الشموس والأثير
وتشقين الفضاء
كالمحراث
وكسباح ماهر تطربه الأمواج
طيري بعيداً عن هذه الروائح الكريهة
واذهبي وتطهري في الفضاء
ينطلق إلى الحقول المضيئة الصافية
يحلق فوق الوجود

وهو بذلك يستعين بأمكنة أفقية وأخرى شاقولية، وأمكنة ترابية ومائية وهوائية، ولكنه لا يستعين بأمكنة نارية، ولا ذكر للنار في القصيدة، لأنه يبغي الصعود والسمو لا الاحتراق، ولذلك أيضاً يذكر القبّرة، وهي طائر صغير سريع الطيران لا يكاد يستقر، يغرد وهو يطير، وكثيراً ما يرد ذكره في الشعر الأوربي.

والشاعر ينعم في تحليقه كالقبرة بنشوة لا تحد، وهو كسباح ماهر يشق الأمواج، ويعلو فوق الوجود كله، ويغدو شرابه الإلهي النقي هذا الضياء اللامع الذي يملأ أجواز الفضاء الصافية، وبذلك يتخلص من الشراب اليومي العادي المألوف، ويصبح شرابه الضياء، وعندئذ لا يسمع صخب الحياة وضجيجها، بل يصغي إلى لغة الكائنات، ويفهم دون كبير عناء لغة الزهور والأشياء الصامتة، وهذا يعني أنه يؤمن بأن كل شيء في الكون حي يتحرك، له لغته

الخاصة، وهو يتّحد بهذا الكون، ويصبح جزءاً منه، ويفهم حتى لغة الصمت، وهذه أعلى درجات السمو.

والشاعر يُعْنى بالصفات والأحوال، ويكثر منها، ليؤكد الرغبة في السمو والانعتاق من الأرض، ومن هذه الصفات والأحوال: **تندفعين بخفة، وتشقين كالمحراث وكسباح ماهر تطريه الأمواج، الفضاءَ الواسع العميق، بنشوة عارمة لا توصف، الروائح الكريهة، الفضاء الواسع العالي، شرابك الإلهي النقي، الضياء اللامع، أجواز الفضاء الصافية، الحقول المضيئة الصافية، الأحزان الكبيرة، الوجود الغامض، طيور القُبَّر تنطلق في الصباح لتتابع طيرانها حرة إلى السموات، الأشياء الصامتة.**

وهذه الصفات والأحوال هي التي تحدد الوجود القبيح والغامض، بما فيه من روائح كريهة، وهي التي ترسم الفضاء الواسع الرحب، والشراب الإلهي، والضياء اللامع، حيث تنطلق روح الشاعر، واستعمال الشاعر الصفات بهذه الغزارة يدل على دقة الشاعر في تعامله مع الكون كله كما يدل على رهافة حسه وحدته.

وللصمت لغته الخاصة المميزة، لا يمكن أن يفهمها إلا من شفت روحه ورقّت وصفت، وعلت فوق ضجيج الشهوات والرغبات، كي يتطلع نحو الضياء الصافي، وهذا ما يؤكده الشاعر، ويسعى إليه، وقد كانت الكلمة الأخيرة في القصيدة الصمت، الدالة على حقيقة السمو.

السقوط

وفي أوج الصفاء والسمو، قد يحس المرء باليأس، هذا ليس تناقضاً، إنما هو واقع الإنسان وحقيقته، بل هو تكامله، فالفرح والحزن، متداخلان بأكثر مما يتصور المرء، وكل ارتفاع لا بد من أن يتلوه هبوط، هذا ما نراه في الحياة، وهذا ما نسمعه في الموسيقا، وهذا ما يعبر عنه الشاعر في قصيدة عنوانها "الموسيقا"، وفيها يقول:

غالباً ما تحملني الموسيقا كما يحملني موج البحر
نحو نجمي الشاحب
وتحت سقف من الضباب أو في أثير واسع
أبحر
فأتسلق متن الأمواج المتراكمة التي يحجبها عني الليل
وصدري إلى الأمام ورئتاي منفوختان
كأنهما من قماش
إني لأشعر في داخلي بكل انفعالات
مركب مشرف على الغرق
وأشعر بالريح المواتية وبالعاصفة واختلاجاتها
تهدهدني فوق اللجة المترامية
وأحياناً أخرى أسمعها هادئة ملساء
كأنها مرآة يأسي الكبيرة

إن الموسيقا هي الجناح الذي يحلق به الشاعر إلى الأعالي، ويحقق ذاته، ويحس بقوته، ويتحدّى العالم، إذ يحس مع الموسيقا بأنه يعلو كموج البحر يحمله إلى النجم، في ليل

معتم، ويحس بذاته في مركب، صدره شراعه، والهواء يحمله، ويدفع به، والريح تهدهده، حين تصخب الموسيقا يحس بالمركب يغرق، وحين تهدأ يراها كمرآة هي مثل يأسه، فهو مع الموسيقا يعلو، ومع الموسيقا يسقط في اليأس.

والشاعر يستعين بالبحر، وصور القصيدة كلها تنتمي إلى البحر، بما في القصيدة والبحر معاً من موج وهواء وليل وعواصف ومركب، هي الموسيقا وهي البحر وهي ذات الشاعر، وقد توحد الكل في الكل، في لحظة انعتاق من الزمان والمكان. والصورة في القصيدة كونية راعبة، تملأ الفضاء، وتدل على صخب الإيقاع، ولكنه صخب يحرر النفس من الأرض، ويطلقها في رحاب السموات، فتصفو وتشف، وتحقق السمو.

وحين تهدأ الموسيقا تصبح مثل مرآة يأسه، والصورة مبتكرة، إذ تغدو المرآة صورة لليأس وعن اليأس، لأنها تعكس حقيقة الإنسان، وليس غريباً أن يحس الشاعر في أوج الصعود مع الموج بالغرق، هذه هي لحظة الصدق، لأنها لحظة المواجهة مع الذات، في البدء تعلو الذات، ولكنها سرعان ما تصطدم بذاتها، فتحس بالغرق، وتهبط مع الموسيقا التي تهدأ، وهذا الهدوء كأنه صفحة مرآة ملساء، هو هدوء اليأس والتسليم.

وتبدو مدهشة صورة الليل والموج يعلو بالشاعر إلى النجم ويحس بصدره مثل قماش منتفخ، ثم يحس بمشاعره مثل زورق يغرق، وهي صورة واحدة، عناصرها منسجمة، وتنتمي إلى فضاء واحد، هو البحر وأمواجه وليله وزورقه وريحه وعواصفه، وهي معبرة عن نفس الشاعر المتأججة، والمشتعلة، والصاخبة والطموح، والحادة في أحاسيسها ومداركها.

وتبدو صورة المرآة أكثر إدهاشاً، إذ تهدأ الموسيقا، ويحس بها ملساء ناعمة، فالصوت عنده يتحول إلى لمس، ويحسه بيده بدلاً من أن يسمعه بأذنه، والغريب أن يشبه الصوت الهادئ بالمرآة، وأن يسميها مرآة يأسه. وهذا التشبيه يوحي بمواجهة الذات، فالمرء يرى ذاته في المرآة، وفي رؤية الذات صدمة، لأن المرآة تفضح الذات، وتكشف عن ضعفها أو قبحها أو شيخوختها أو آثامها، المرآة مواجهة مع الحقيقة، ولذلك أسماها الشاعر مرآة يأسي.

ومما لاشك فيه أيضاً أن المرآة ممتعة، وهي صديقة وفية، وهي الذات في إعجابها بنفسها وفي غرورها وتكبرها، وتمليها ذاتها، بل في تعبدها ذاتها، وهو ما يدعى النرجسية، نسبة إلى الفتى نرسيس الذي كان يطيل تأمل جمال وجهه وهو مكب على نبع ماء يتملى فيه جماله، على نحو ما تروي الأسطورة الإغريقية، إلى أن أخذ منه النعاس ذات يوم وهو يتملى جمال وجهه، فأغفى، وسقط في النبع، ونبتت عندئذ إلى جوار النبع زهرة النرجس التي تميل على الماء مثلما كان يميل.

ولكن المرآة نفسها عدو، وعذول، وذميمة، وذلك عندما تكشف عن الشيب والهرم والتجاعيد، أي عندما تعكس الحقيقة، بل إنها نفسها عدو حتى في الشباب، ألم تكن سبب إعجاب نرسيس بنفسه، وغروره، وهي التي قادته إلى حتفه؟! إن المرآة صورة بدائية، مثلها مثل النار والمطر والكهف والغابة، تحمل

أوجهاً متناقضة، رسخت في أعماق الإنسان، يمكن أن تكون باعثة على الحياة، ويمكن أن تكون مميتة، سارّة أو مثيرة للحزن، جميلة أو قبيحة.

والموسيقا في علوها تجعل الذات تغرق في بحرها، وتعلو، وتحلق، وتنسى ذاتها، ولكن الموسيقا في هدوئها تعيد الذات إلى أرض الواقع، تهبط بها، فتواجه الذات ذاتها، ولذلك بدت الموسيقا في خفوتها أشبه ما تكون بالمرآة، بل مرآة اليأس. وهكذا تسقط تلك النفس من علياء تحليقها، ومن سماء صفائها، وهي تعلو مع الموسيقا، وتسقط معها، لأنها دخلت مع ذاتها في الموسيقا، فأحست بذاتها، وكانت الموسيقا وسيلة وعي وإدراك. والقصيدة صورت التجربة كلها من خلال المكان، وهو البحر، وعناصر القصيدة كلها أمكنة، بما فيها الزورق، والأمواج، وصدر الشاعر، والمرآة أخيراً بحد ذاتها مكان، لأن فيها تظهر ذات الشاعر.

*

وهكذا بدا المكان وسيلة تعبيرية فذة، استعملها الشاعر فعبر بوساطتها عن قوة في الانفعال، وحدة في الإحساس، وجرأة في البوح، وكانت وسيلة ظاهرة في تصوير معظم تجاربه، وفي مقدمتها تجربته مع المرأة، جسداً وروحاً، رغبة وعاطفة، وفي تجربته مع السمو، وفي تجربته مع السقوط في اليأس.

وتبين من خلال شعر بودلير أن تجربة الجسد لا تنفصل عن تجربة العاطفة، وأن تجربة السمو لا تنفصل عن تجربة السقوط، لأن الإنسان يمتلك الطاقات كلها، والرغبات كلها، وهو من خلالها بتناقضاتها المتكاملة يحقق ذاته على أنه الإنسان، فلا تناقض، بل تكامل.

وهكذا تبدو حقيقة الإنسان، رجلاً وامرأة، كما تبدو حقيقة الشعر، فالمكان، ولاسيما الطبيعة، وسيلة فنية للتعبير عن ذات الإنسان في تجاربه كلها، ولا سيما مع المرأة، لأنها التجربة الأولى في حياته، منذ أن خلقه الله، وهي التجربة الأقوى والأغنى والأرحب والأجمل، بل الأرقى والأسمى، لأنه من خلالها يعرف نفسه ويعرف الله.

هوامش:

1ـ بودلير، **أزهار الشر**، تر. حنا الطيار، وجورجيت الطيار، ص 44

2ـ بودلير، **أزهار الشر**، ص 26 ـ 27

3ـ بودلير، **أزهار الشر**، ص 48

4ـ بودلير، **أزهار الشر**، ص 91

5ـ بودلير، **أزهار الشر**، ص 11

6ـ بودلير، أزهار الشر، ص 51

□□

الفلسفة الإسلامية ودور علماء المسلمين في تطويرها

□ عبد الحميد غانم

تعد الفلسفة الإسلامية استمرارًا للفكر الإنساني، بل وتقدمًا له في بعض النواحي؛ إذ أخذت عن الفلسفات القديمة، ثم ساهمت في تنقيحها وإضافة الجديد إليها، ومهدت لما بعدها من فلسفات أخرى، فدفعت الفلسفة المسيحية دفعة قوية، وبعثت النهضة الأوربية وغذّت رجالها في العصر الحديث.

ويمكن تبيين أثر الفلسفة الإسلامية من الناحية الموضوعية في أنها أثارت في أوربة موضوعات ومشكلات كثيرة نالت اهتمامًا في الجامعات والمعاهد، ودارت حولها بحوث ودراسات، وعالجتها كتب ومؤلفات، وشغلت البيئات الثقافية على اختلافها، من ذلك موضوع النفس وحقيقتها، ونظرية المعرفة، ومشكلة قِدم العالم، ونظرية الفيض أو الصدور، وصفات الباري، ومشكلة العناية الإلهية، والخير والشر، ومشكلة الوجود والماهية أو الممكن والواجب، إلى آخر هذه المسائل.

تعريف الفلسفة:

كلمة الفلسفة كلمة يونانية الأصل، وهي تتكون من مقطعين يونانيين هما: (philien) ومعناه (يحب). و(sophia) ومعناه: (الحكمة)، وعلى هذا يكون الفيلسوف (philosopher) هو: الشخص الذي يحبّ الحكمة، أو هو: (محبّ الحكمة)..

وللفلسفة تعريفات عدة عند فلاسفة المسلمين، منها: ما ذكره الكندي بقوله: "إنها علم الأشياء بحقائقها بقدر طاقة

الإنسان؛ لأن غرض الفيلسوف في علمه إصابة الحق، وفي عمله العمل بالحق.

معرفة المسلمين لعلم الفلسفة:

علم الفلسفة لم يظهر ولم يعرفه المسلمون إلا بعد حركة الترجمة، وبالتحديد في العصر العباسي الأول؛ وقد مهّدَ لذلك وجود كتب فلاسفة اليونان منتشرة في مناطق البحر الأبيض المتوسط بين الإسكندرية وأنطاكية وحَرّان، فضلاً عن أن المأمون كان يُراسل ملوك الروم ـ وهم البيزنطيون ـ ليحصل على الكتب والمخطوطات، لا سيما كتب الفلسفة؛ إذ كانت القسطنطينية ـ عاصمة الروم ـ تُعْرَفُ بمدينة الحكمة، فبعث إليه الروم بكتب الفلسفة وغيرها.

كما استجاب للمأمون مهرة التراجمة، فقاموا بتعريبها، أو نقلها بنصوصها عن طريق الترجمات السريانية؛ إذ إن السريان قبل مجيء المسلمين كانوا قد ترجموا كتبًا كثيرة في الفلسفة اليونانية، وقد كان من أشهر مترجميهم: سرجيوس وسفرونيوس وسويرس.

موقف علماء المسلمين من الفلسفة:

ما إن تُرجمت الفلسفة اليونانية ـ مع غيرها من علوم اليونان ـ وأصبحت في حوزة المسلمين، حتى اختلف علماء المسلمين في موقفهم منها:

1 ـ فمنهم من وقف منها موقف الرفض والمعارضة، ونظر إليها على أنها باب إلى الضلال والفساد، وهذا هو موقف المتشددين من الفقهاء.

2 ـ ومنهم من وقف موقفًا وسطًا يقوم على النقد والتمحيص، فيأخذ منها ما يراه حقًّا، ويرفض ما يراه باطلاً، وهذا هو موقف المعتزلة وكثير من الأشاعرة من أمثال الغزالي الذي ميز بين ثلاثة أقسام فيها: "قسم يجب التكفير به، وقسم يجب التبديع به، وقسم لا يجب إنكاره أصلاً".

3ـ ومنهم من وقف منها موقف الإعجاب والتقدير، فعكف على دراستها، وحاول محاكاتها، والتأليف على نمطها، وهذا هو موقف الكندي وأتباعه.

وإذا كان من علماء المسلمين، سواء في المشرق العربي أو المغرب والأندلس، مَنْ وَجّهُوا جانبًا من عنايتهم للفلسفة اليونانية، وعَبّرُوا عن إعجابهم الشديد بها؛ فإنهم مع ذلك لم يكونوا ــ كما حاول بعض المستشرقين تصويرهم ـ مجرّد حفظة للتراث اليوناني، أو قنطرة عَبَرَ عليها هذا التراث من اليونانية القديمة إلى أوربة في العصور الوسطى وما أعقبها من عصور.

ومَنْ يَقِفُ على تراث الكندي، أو الفارابي، أو ابن سينا، أو ابن رشد ـ مثلاً ـ

فإنه سوف يكتشف أن هؤلاء الفلاسفة ـ حتى في شروحهم وتلخيصاتهم للفلسفة اليونانية ـ كانت لهم ابتكاراتهم التي تكشف عن أصالتهم؛ وذلك أمر لا يحتمل الإنكار، إلا أن يكون ممّن تأصّلت فيهم نزعة التعصب المقيت، والبُغض لكل ما هو شرقي أو اسلامي.

ولعلّ من أبرز مظاهر الأصالة في فلاسفة هذا الميدان ما يتجلّى في نتاج محاولاتهم التوفيق بين الفلسفة والدين، أو بين العقل والوحي، وهي المحاولات التي سبقتها جهود أخرى للتوفيق بين أفلاطون (427 ـ 347 ق. م) ذي النزعة المثالية الصوفية ـ كما فهموه ـ وبين أرسطو (384 ـ 322 ق. م) صاحب الاتجاه العقلي.

دور علماء المسلمين في تطوير الفلسفة:

تجلت إسهامات علماء المسلمين الواضحة في علم الفلسفة وتطويرها في تفنيد ما في كتب ومؤلّفات اليونان من معلومات، وتصحيح ما فيها من أخطاء، والربط بين ما جاء في أطرافها من معارف متناثرة وشذرات متباعدة، وإضافة شروح وافية لها، ثم إضافة الجديد من المعلومات التي تَوَصّل إليها علماء المسلمين ولم يعرفها غيرهم من السابقين، فكان أن تَعَدّدَتْ جوانب التفكير الفلسفي في الإسلام، وكان من أهمها: علم الكلام، والتصوف، والفلسفة الإسلامية الخالصة:

أولا ـ علم الكلام:

يعدُّ هذا العلم باكورة من بواكير العقلية الإسلامية، وهو كما يعرفه ابن خلدون: "علم يتضمن الحجج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية، والردّ على المبتدعة المنحرفين".

وهذا العلم يعتبر خالصًا للمسلمين؛ على الأقل في نشأته، فقد نشأ من أجل الدفاع عن العقائد الدينية وتفسيرها أو تأويلها تأويلاً عقليًا عندما ظهر الضلال والزندقة، ومن خلال هذا العلم ظهرت المذاهب الفلسفية الكبرى، وظهر عمل المسلمين الباهر في تفسير الكون واكتشاف القوانين الطبيعية، وتوصلهم إلى مفهوم للوجود والحركة والعلة، يخالف مفهوم اليونان ويسبقون به مفكري أوربا المحدثين وفلاسفتهم.

ولعل اهتمام المتكلمين في منهجهم بالنظر والعقل هو ما حدا ببعض المستشرقين أن يعتبروا علم الكلام مناط ابتكار في التفكير الفلسفي الإسلامي، ودليلاً على أصالةٍ فكرية لدى المسلمين، وفي ذلك يقول المستشرق الفرنسي رينان: "أما الحركة الفلسفية الحقيقية في الإسلام فينبغي أن تُلتمس في مذاهب المتكلمين".

ثانيا ــ التصوف:

يعتبر التصوف ميدانًا من ميادين التفكير الفلسفي الإسلامي؛ لأنه وإن كان في جوهره تجربة روحية يعانيها الصوفي، فإن الفكر يمتزج بالواقع، والعلم يمتزج بالعمل في هذه التجربة، وهو بذلك ليس فلسفة خالصة تهتم بالبحث العقلي النظري في طبيعة الوجود بقصد الوصول إلى نظرية ميتافيزيقية متكاملة وخالية من التناقض، ولكنه فلسفة خاصة في الحياة تمتزج فيها العاطفة بالفكر، والعقل بالقلب، تهدف إلى إدراك الوجود الحق، ومن هنا كان في التصوف آراء ومذاهب ونظريات تعتبر ثمرة لتكامل الطاقات الإنسانية الثلاث: العقل والوجدان والسلوك.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن التصوف من حيث هو استبطان منظم للتجربة الدينية ـ أيًا كانت ـ ولنتائج هذه التجربة في نفس الرجل الذي يمارسها، فهو بهذا الوصف ظاهرة إنسانية ذات طابع روحي لا تحده حدود زمانية أو مكانية، وليس وقفًا على أمة من الأمم أو جنس من الأجناس البشرية.

ثالثا ــ الفلسفة الخالصة:

فلسفة الذين أعجبوا بالفلسفة اليونانية، وعكفوا على دراستها وشرحها وتحليلها، وألفوا على نمطها، من أمثال: الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد وابن باجة وابن طفيل، هذه الثُلّة من الفلاسفة المسلمين الذين كانوا منارة استضاءت بها الدنيا والحضارة الغربية.

أشهر فلاسفة المسلمين:

1 ــ الكندي:

هو أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي الكوفي (185 ـ 256هـ/805 ـ 873م)، يعدّه الكثيرون مؤسِّسَ الفلسفة العربية الإسلامية، وقد استحقّ عن جدارة ومقدرة لقب: (فيلسوف العرب)؛ حيث خَلَّفَ مؤلَّفاتٍ تربو على المائتين في مختَلَفِ العلوم، كان من أهمها في الفلسفة كتابه القيّم: (الفلسفة الأولى فيما دون الطبيعيات والتوحيد).

وقد وضع الكندي اللبنة الأولى في توضيح مشكلة حرية الإرادة توضيحًا فلسفيًا، فلاحظ أن الفعل الحقيقي ما كان وليد قصدٍ وإرادة، وأن إرادة الإنسان قوّة نفسية تُحرّكها الخواطر والسوانح، وهو من المؤمنين بالسببيّة، كما أنه يؤكّد فكرة العناية الإلهية التي يخضع الكون بمقتضاها لسُنَنٍ ثابتة.

وكان للكندي كذلك اهتمام بالرياضيات والفلك، وقد وضع كتبًا في الطب والأدوية، وله أيضًا آثار في الجغرافيا، والكيمياء، والميكانيكا، وكذلك الموسيقى، وقد عَدّه بعض المستشرقين واحدًا من اثنتي عشرة شخصية تُمثّل قمّة الفكر الإنساني.

2 ـ الفارابي:

هو أبو نصر محمد بن طرحان الفارابي (259 ـ 339هـ/872 ـ 950م)، ويُعَدّ من أكبر فلاسفة المسلمين، ويُعْرَف بالمعلِّم الثاني لدراسته كتب أرسطو ـ المعلم الأول ـ وشرحه لها، وعلى يده وَصَلَتِ الفلسفة الأرسطوطاليسية إلى أقصى ما وصلت إليه من ازدهار، وقد اشتهر بين الأوربيين باسم (Alpharabius)؛ فبفضل شروحه وأفكاره وأسلوبه تمكَّن من تقريب الفلسفة اليونانية إلى الفكر الإسلامي؛ ممَّا لم يُعْرَفْ قَبلاً على يد الكندي.

ومن أشهر كتب الفارابي وأهمها كتابه: (آراء أهل المدينةِ الفاضلة)، الذي شرح فيه نظام المجتمع الإنساني الأمثل، وحاول أن يُفَسِّرَ نواحي الإسلام المختلفة وجوانب الثقافة العربية الإسلامية المتعدِّدَة في ضوء فلسفته الخاصة، فبحث في علم الكلام والعقيدة والفقه والتشريع.. وقد نُقِلَتْ كتبه إلى اللاتينية في العصور الوسطى، وطُبِعَتْ في باريس سنة (1638م)، فكان لها أثرٌ فلسفي عظيم على أوربا.

3 ـ ابن سينا:

وهو أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا (370 ـ 428هـ/980 ـ 1037م)، اشتهر بالشيخ الرئيس، وعُرِفَ بالمعلم الثالث بعد أرسطو والفارابي، ولم تَقِلَّ شهرته كطبيب عن شهرته كفيلسوف، وقد عَدَّه سارتون من أعظم علماء الإسلام، ومن أشهر مشاهير العلماء العالميين.

ولابن سينا في الفلسفة مؤلَّفَات كثيرة تشهد ببراعته في صناعة الفلسفة وتطوُّرِها على يديه، وقد تُرْجِمَ بعضها إلى اللغات الأوربية، ومن أهمِّ مصنفاته الفلسفية: (الشفاء)؛ الذي استوعب فيه علوم الفلسفة، يليه (النجاة)؛ وهو مختصر (الشفاء)، و(الإشارات والتنبيه)، وتِسْع رسائل في الحكمة، وغير ذلك.

4 ـ ابن رشد:

وهو أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد القرطبي الأندلسي (ت 595هـ ـ 1198م)، يُعَدُّ من أعظم فلاسفة المسلمين في الأندلس، ويُعْتَبَرُ من أعظم شُرَّاح فلسفة أرسطو، حتى إنه عُرِفَ باسم (الشارح)، فهو الذي مَيَّزَ بين تعاليم أرسطو وأفلاطون، كما تَمَيَّزَ بالتمحيص الكبير، حتى إنه لم يرتضِ كثيرًا من آراء أرسطو التي لا تَتَّفِقُ مع الدين.

وقد اقتبس الغرب فلسفة ابن رشد بكاملها، ففتحت أمام الفكر الفلسفي الأوربي الوسيط بابَ البحث والمناقشة، فنشأ بينهم مذهب (الرشدية) للأخذ بالعقل عند البحث، ومن تآليفه المهمَّة: (فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال)، و(مناهج الأدلة في عقائد الملة).

خاتمة :

رغم أهمية الفلسفة الاسلامية، وما قدمته من قيمة علمية، لا تزال باقية إلى يومنا هذا، إلا تطويرها، أو تحديثها في الواقع العربي والاسلامي لم يحدث بعد، ولم تجر قطيعة لها، كما حصل في الفلسفات الغربية، التي تطورت، وأحدثت قطيعات، مع فلسفات سابقة، فلا تزال الفلسفة الاسلامية مقيدة، وتحكمها فلسفات الماضي، وتعيش بقيود التراث، مما يكبلها ذلك عن التقدم والتطوير، بل تعيش حالة وهن وعجز، غير قادرة على معالجة الواقع، وغير قادرة على استشراف المستقبل.

□□

الرائحة الأولى ..

□ مؤيد جواد الطلال

لقد حفزتني مذكرات بابلو نيرودا (أشهد أنني عشت) التي كنت قد قرأتها أكثر من مرة، وكتبت في يوميات الأسبوع الماضي إنها جديرة أن تُقرأ ألف مرة : لما فيها من شعر وموسيقى وفن وإحساس وفكر وإبداع، إضافة إلى الحكمة والفلسفة واكتشاف جوهر الإنسان، وكل ما هو أصيل وخالد..الخ ، أقول إن هذه المذكرات حفزتني لأتذكر: أتذكر أُموراً كثيرة. وأول هذه الأمور الكثيرة هي أقدمها.. أقدم ذكرى. أي محاولة تذكر ما هو ضبابي وغير واضح !!

وما أبعد هذه الذكرى، أقدم وأصعب ذكرى: أول إحساس .. أقدم انتباه؟!

صحيح أن الأجداد – ومنهم جدي السيد ، والد أُمي، الذي سأتحدث عنه طويلاً في صفحات كتاب (سنوات ما قبل سقر) وسيرد ذكره كثيراً في قصص ونصوص أدبية مختلفة – كانوا يرددون بكثرة القول المأثور: (التعلم في الصِغر كالنقش على الحجر) وهي حكمة صحيحة كمجاز تعبيري، وأن ثمة ذكريات محفورة في ذهني الذي بدا لي = قبل عشر سنوات من الآن = مثل حجارة من أحجار (بابل) التي وجدتها يوماً في بيت أبي القديم في منطقة (الكَلج) القريبة من النهر الذي يخترق (الحلة) ويقسمها إلى صوبين، أي شطرين؛ فيصبح (الكَلج) من حصة الصوب الصغير .. وجدتها كحجارة بابل المقلوبة، المنقرضة، المسخوط عليها، وهي تحتفظ بنقوشها وحروفها المسمارية ومغاليق رموزها التي كادت أن تبليها رطوبة الأرض، لاسيما وأن بيت أبي القديم كان مبنيّاً على أسس هندسة اتقاء شرّ حرارة الصيف، قبل ولادة الكهرباء واستيراد المبردات ومكيفات الهواء.

كل ذلك وهذا صحيح، غير أن الذهن البشري في الشيخوخة يتضاءل ويتآكل، ويلفظ أنفاسه الأخيرة، وينطفئ بانتهاء الحياة: كالنار، كالنور، مثل الجذوة الجسدية عامة والجنسية خاصة، حيث ترتبط هذه الأشياء بجذورها ومصادرها الأساس، بطاقتها ومواد اشتعالها... ولو أني فتشت عن براعم الإحساس: أول وعي، أول تذكر، في سنوات الصحو الذهني والصفاء الروحي، لتذكرت ربما ما هو أقدم وأعمق مما سأكتب عنه الآن في هذا النص الأدبي المفتوح.

وحين وجدت عمي الحاج (أبو إبراهيم) في المستشفى يخلط بين أبنائه الخمسة، ويفقد صحوته الذهنية، لا أدري لماذا حزنت وبكيت وتخيلت أنه فقد حياته منذ هذه اللحظة. وانه بدأ يعود إلى تهويمات الصبا، أو فردوس الطفولة المفقود .. بدأ يعود إلى منبع الأحلام.

هل الحياة مجرد حلم، حلم طويل، وأن وجودها مرتبط بالعمليات الذهنية والروحية أكثر منه بالعالم المادي – الخارجي – كما يعتقد معظم الفلاسفة المثاليون، الذين يضربون عرض الحائط بالكثير من الملموسات الواقعية لحساب التجريد الذهني ؟!

لم أعد أهتم بالإجابة عن هذه التساؤلات الفكرية. إذ أن الحقيقة المطلقة الوحيدة اليوم هي أن الإنسان يولد ويعيش ويموت وحيداً، رغم انتمائه الواقعي لما يسمى بالوطن والتاريخ والعشيرة والعائلة والصداقة والحب و.. و..

بعد عشر سنوات من كتابة هذه التساؤلات رأيت فيلم (فريدا frida) وتأثرت، بالغ التأثر، حين قال (تروتسكي) للفنانة المكسيكية ــ التي آوته في بيتها لفترة زمنية محدودة ــ إن رسوماتك تنقل رسالة مهمة مفادها أن الجميع يتشاركون في الشعور بكوننا وحدنا في العذاب.

* * * *

وأنا أشحذ ذهني وأنبش بطيات الذاكرة العتيقة لرفع بعض طبقات الرماد المتراكمة على ماضٍ موغل في القدم، وأتذكر تلك الواقعة .. أول مشكلة نفسية عانيت منها .. أول شعور وإحساس؛ في هذه القضية أو تلك من متناقضات الحياة: الفرح والألم، الخوف، الرهبة، المسرة واللذة .. وأنا أعيد ترتيب هذه الأفكار والأحاسيس، لأستلهم من المكان بقدر ما أغوص في بحر الزمان، فلا يسعفني ذهني بأقدم من حلم رهيب. حلم لازم طفولتي لفترة طويلة، وبقي محفوراً في أعمق أخدود من تلافيف دماغي !!

كنت أرى في منامي الليلي الطفولي – وليس كما يرى أصحاب الرؤيا الكبار – أرى كائناً هائلاً وخرافياً، ربما كان أقرب للآلهة الممسوخة المتوحشة التي صورتها قصة الكسندر كوبرن (موليك) منه إلى الوحوش الأسطورية .. أرى ذلك الكائن مثل غول عظيم يدخل المدينة بين الحين والآخر ليلتهم إنسان ما، أي إنسان، فأجد نفسي أتهرب وألوذ في الزوايا وخلف السواتر لأتشبث بالحياة. أتشبث بالأرض، وحيداً بين كل تلك الآلاف البشرية النائمة كالأنعام.

وما أن يبدأ الوحش، أو الغول الخرافي، صرخته المدوية القاتلة – التي أصبحت بالنسبة لي معهودة لكثرة تكرارها – ويحرك يده لالتقاط واحدة من تلك الخرفان المذعورة، حتى يغمى علي وأفقد الوعي.

ربما لا تستطيع التعبيرات الأدبية أن تجسد وحشة القلب = قلب طفل = يتيه في اليباب: في ذلك الاتساع اللانهائي، المجهول والغامض أيضاً.. في تلك الفلاة الصحراوية الموحشة، وما يصيب ذلك القلب الصغير من وحشة وفراغ وهلع، كما لو أن الروح تُستل منه وتخرج قطرة فقطرة ؛ ليغدو ذلك القلب الصغير هامداً مثل عصفور صعقه التيار الكهربائي !!

ذلك ما كنت أشعر به وأحسّه في ذروة ارتياعي، ذروة خوفي وهلعي الطفولي، مغلفاً بذعر صمتي .. ولكني في الصباح أجد نفسي حياً، فرحاً بالحياة، كما لو أني عدت حقاً من وادي الموت غير المقدس. بيد أن الصرخة الوحشية تظل تطن في أذني، وتثقل على روحي وكياني، بقدر ما تصيبني رعدة الرعب بالذعر وتحيل روحي إلى صحراء جرداء قاحلة لا نهاية ليباسها الموحش: صرخة ورعدة في طفولة مبكرة، مبكرة جداً، ربما قبل ولادة الوعي ربما جينات أو صبغة وراثية فعلت فعلها في هذا المولود الجديد الذي ورث الرعب والهلع من والدته كما تفعل صغار الأرانب أو الحملان الوديعة، وكذلك الغزلان البرية أو الفهود الجبلية، التي تتسم بالحذر وشدة الخوف والحساسية المفرطة؟

من يدري، ربما كان ذلك الخوف العظيم ناجم عن التخيلات المغلوطة لقصص تخويف الأطفال التي تعدها وترتبها (الجدات) والأمهات بقصد تأديبهم وتربيتهم؛ دون حساب للمؤثرات والترسبات النفسية التي يمكن أن تنشأ في الروح الطفلية الغضة غير القادرة على مواجهة عوالم الوحوش والأغوال و الطناطل والسعالي وخناقي القلوب ؟؟.

لا بد أن عائلتي قد انتبهت إلى بعض صرخاتي، أو حركات فزعي، أثناء نومي. ومن يدري فربما كنت أجهش بالبكاء، كوسيلة للتعبير عن خوفي وهلعي وارتياعي، وأنا أتهرب من ذلك الوحش الأسطوري العملاق الذي يبتلع الناس كما يبتلع الفم البشري قطعة الحلوى، أو كرزة حمراء شهية .. ؟ ولذا فقد ارتبطت تلك الصورة المأساوية المرعبة بذكرى أقل غوراً في الزمان، وأقرب من ذلك المكان، تعيد لي صورة جدتي الطيبة المحبوبة النقية حدّ القداسة وهي تضع على صدري، من جهة القلب، إناءً معدنياً كنا نطلق عليه تسمية ال ((طاسة)) وهي مليئة بالماء، ثم تسكب فيها الشمعة المذابة التي صهرتها النيران، بعد أن كانت الجدة التقية الصفية قد وضعت تلك الشمعة في ليلة سابقة تحت وسادتي وفيها إبرة خياطة صغيرة، لتسفر مواد تلك الشمعة الحزينة، المصهورة المذابة، عن تشكيل غريب، غالباً ما تظنه الجدة الطيبة التلقائية أنه (مَلَكٌ) أو جان مرهوب !!.

وفي ليلة الجمعة المقدسة تجرني الجدة الطاهرة إلى أقرب مقبرة في المدينة لتدفن في التراب ذلك التشكيل الشمعي الغريب (الملفوف بخامة بيضاء كالكفن)مدمدمة، بعد البسملة باسم الله العظيم، بالتعويذة الشعبية التي كانت سائدة آنذاك والمرتبطة بالعوالم السفلية أو العالم الخفي غير المنظور، العالم المليء بالجان والسحر واختلاط المفاهيم الغيبية بالدينية وتداخلها بما يشبه الفولكلور المدهش الآسر، حيث تقول بهمس القديسات التقيات:

يا ملائكة الله الصالحين : ((هذا سهمكم، وسهم ابن ابنتي الوحيدة العزيزة صحته)).

هل كان ذلك خيال ؟! حلم ؟! عرس أُسطوري ، يشبه بالنسبة لي أعياد الأطفال، أم فرحة ورهبة في آن معاً ؟؟ . لست أدري. لا أذكر. إني أُحاول فقط أن أتذكر .. أحاول أن أتذكر ليس إلا، بقدر ما كنت أشعر أن وجود

جدتي معي كان يملؤني غبطة ومسرة، كما لو أني أستمد منها حياتي وليس من أي كائن آخر !!

* * *

ذلك هو (الدرس الأول) في مدرسة الحياة. الدرس الذي يدرك الإنسان فيه، بوعي طفولي بسيط - أن حياته مرتبطة بشكل من الأشكال بشجرة الحب، الحب المتبادل بين روحين. تلك الجدة النبيلة كانت هي شجرة العطاء التي بفضلها أحسست بوجودي، وإني حيّ ومحبوب .. و ..

لقد نسيت كيف ومتى شفيت وتحرر كياني من ذلك الحلم المؤلم الرهيب: أبفضل مرور الزمن وأحكام مسيرة قوانين الحياة، أم بفضل تعويذات (البيبية) الحنونة الورعة الصامتة حدّ الإذعان ؟!.

نعم لقد نسيت كل التفصيلات، والأسباب والمسببات، لكن آثار ذلك الحلم المحزن العجيب بقيت محفورة كأقدم إحساس في دهاليز سراديب روحي وذاكرتي العتيقة التي تعود ربما إلى آخر عام من أعوام النصف الأول مما كان يسمى بالقرن العشرين، وأنا لم أتخط سنتي الرابعة بعد.

هذا ما كتبته في الأسبوع الأخير من تشرين الأول عام 2000 ، قبل أن تهب العاصفة الكبرى الهوجاء في حياتي آنذاك، وكنت آمل من هذه السطور – أو التدريبات الأدبية – أن تتحول يوماً إلى تدريبات إبداعية من أجل نفض غبار الزمن عن صورة جدتي، التي لم تُطالبها دائرة حكومية يوماً بتقديم صورة ؛ باعتبار أن وجه المرأة كان مستوراً في ذلك الزمان ولا ينبغي أن يطلع عليه البشر: المحرّمون، الأغراب، أل...

وما دمت غير قادر على رد جميلها وهي حية فلم يكن أمامي غير أن انفض غبار الزمن عن كيانها اللطيف، وسحر طيفها الرقيق الأنيس، لأبث به وبروحها المجيدة الخالدة حياة الكلمة المقدسة في كل الأديان والرسالات السماوية والفلسفات والأفكار؛ إضافة لأشكال الفنون والإبداعات البشرية كافة

ـ 2 ـ

مع أني لم أستطع الإمساك بتلابيب زمن الحلم، غير أن مكان ذلك الحلم استحضر في ذهني ذكرى قديمة، قديمة جداً، كما لو أنها هي الأخرى حلم أو أضغاث حلم، وإن كانت تلح وتعود بين الحين والآخر لتعيد بإصرار طفولي مشهد المكان وساعة الغسق في ذلك البيت الشرقي الكبير والعتيق؛ حيث يجفل الطفل وهو يرى أمه نصف عارية في منتصف ساعة الغسق المظلمة. ربما خيل له أنها شبه عارية بسبب سحابة الصيف الرمادية اللاهبة، حين تختلط الألوان والمشاعر والأحاسيس، ويفقد الكائن – في تلك اللحظة – ثقته بحقيقة وموضوعية الرؤية أو القدرة على التأكد من صحتها، من صحة ما يرى.

لابد أن الأم هي الأخرى جفلت؛ لأنها شعرت بالوجود المباغت، وغير المتوقع لطفلها.. أو ربما أصابها الانزعاج والذعر من نظرة وليدها الأول. هل كانت نظرة فيها خيط من فحش مبكر منكر ؟! لست أدري. ربما وقب، في ساعة النحس والغسق تلك، طائر كريه

جعل قلب الأم يجفل؛ فراحت تغطي ثدييها بيديها من تلك النظرة الفضولية الداعرة : نظرة الشيطان الطائر ؟!

حين كانت تجرني والدتي إلى حمام النساء العمومي المجاني (المخصص لأبناء عشيرتها كوقف ديني تقليدي) كان إغراء البرتقالة الذهبية الكبيرة، المرافقة لطقوس الحمام، أقوى من لذة جمال الأجساد النسائية. إذ أن مرحلة ((اللذة الفموية)) كانت موجودة وسائدة آنذاك؛ ولذا كنت أتذكرها جيداً قبل عشر سنوات من الآن، أتذكرها بوضوح وقوة أكثر من اللذة الحسية .. غير أنني كنت أشعر بمسرة النظر إلى الأثداء البيضاء المترعة والمكتنزة بالحليب، الضاجة بدفق الحياة، ذوات الحلمات الوردية أو البنية بدرجاتها المختلفة، حتى وإن كانت أعراس النظرات الحسية الأولى أقل جذباً من لذة البرتقالة الذهبية (مكافأة الاغتسال) التي تُبرّد الأحشاء بعد ساعة غليان من الماء الساخن، ومن بخار الماء وتعرق الجسد.

تعرق الجسد النحيل الصغير ببخار الماء الساخن لفترة طويلة تصيب الرأس بالدوخة والغثيان، مع رغوة الصابون التي تتسلل إلى العينين الصغيرتين وتسبب لهما حرقة وألماً، كانت بمثابة الوجه الآخر من عملية الاغتسال. ولذا فإن رغوة الصابون هي العدو رقم واحد للأطفال في مرحلة البراءة الملائكية حتى وإن بدأت هذه المرحلة تتململ وتتحرك، ذات اليمين وذات الشمال، قبل أن تتكسر الأجنحة الملائكية الشمعية الشفافة وتذيبها رغبات الواقع و.. و.. لهذا لابد أن تتفنن الأم – إضافة إلى استخدام حافز إغراء البرتقالة الذهبية – في جعل الماء دافئاً ومعتدلاً بقدر ما تبعد رغوة الصابون عن العينين أثناء عملية إزالة قذارة الجلد والرأس .. تبعد أي منغص سلبي لصابونة (الرقي)، صابونة الرقي التي لم يعرف العراق غيرها من أنواع الصابون في نهاية أربعينيات القرن العشرين؛ إذ تركت الحرب العالمية الثانية كل آثارها السلبية على شعوب الكرة الأرضية وخاصة الشعوب الفقيرة المستعمَرة الضعيفة.

صابونة (الرقي)، والحجارة الخشنة السوداء المتعرجة لتنظيف الرجلين، مع كيس الألياف القوية الخشنة الذي يجب أن يدمي الجلد ليعتبر جيداً وصالحاً للاستعمال، إضافة إلى المشط الخشبي لتسريح الشعر وتخليصه من القمل وكل المتعلقات.. الخ. كانت تلك هي العدة الأساسية التي ينبغي تحضيرها قبل الذهاب إلى الحمامات الشعبية العامة، والتي ينبغي أن تلف بقطعة قماش مربعة (بقجة) مع البرتقالة الذهبية الكبيرة .. ولا أعرف لمَ أصبح اليوم شاي (الدارسين) أمراً لازباً بعد الاغتسال بما تبقى من حمامات شعبية في العراق.

* * *

في مرحلة لاحقة بدأت أُبحلق في الأجزاء العليا من أجساد النساء، وأخشى الأجزاء السفلى التي بدت لي مثل أغوار مجهولة أو جحور قبور سرية: مخيفة ومظلمة، مرتبطة بالوساخة والشعَر والغبار والرطوبة والظلمة .. بعكس الأجزاء العليا المنيرة الوضاءة، الضاحكة المشرقة. ولا بد أن امرأة ما انتبهت

إلى تلك النظرة المبكرة، المبكرة جداً، وتشاجرت مع والدتي فحالت دون دخولي (حمام النساء المجاني) ذاك بوقت مبكر أيضاً. ***بيد أن ما أحببته في الصغر صار كالنقش على الحجر.***

وقبل أن أستفيض في الحديث عن رؤيا النور الضاجة بالحياة واللذة، لابد أن أذكر لماذا كان الحمام مجانياً؟ إنه شكل من أشكال الأموال الموقوفة خاص بالعشيرة التي تنتمي إليها والدتي؛ ولهذا فهي لا تدفع رسم أو ثمن دخول ذلك الحمام. لكن والدها (**جدي السيد**) كان يفضل الدفع في حمامات أُخرى لأسباب أجهلها – ولا أستطيع أن أحاوره فيها – رغم أن القسم الرجالي من ذلك الحمام كان يعفيه من دفع المال لانتمائه إلى تلك العشيرة، ذلك الانتماء الذي جعله **سيداً** يعتمر العمامة السوداء ويفتخر بها؛ لأنها رمز الانتساب إلى رسول الله محمد (ص).

هل هو الشعور بالاستعلاء الطبقي وعزة النفس، أم العداء القديم مع بعض أفراد عشيرته، أم المسافة البعيدة لذلك الحمام المجاني، جعلته يدفع المال في حمامات عمومية أخرى أقرب رغم حرصه المعهود على المال حدّ البخل؟! لم يعد ثمة مجال لاستنطاق الموتى.

غير أني سأعود في وقت لاحق، ومكان آخر، لاستنطاق الحمامات الشعبية العمومية.

لقد كان الجزء الأعلى منيراً وبهياً ومترعاً باللذة والارتياح، وبقي كذلك حتى هذه اللحظة رغم مرور أكثر من نصف قرن على تلك ((الجفلة)) الغسقية العنيفة التي ربما هزت كياني آنذاك، وبقيت محفورة في تلافيف الدماغ السرية العتيقة كما لو أنها ذات الأزقة لمحلة (الكَلج) الملتوية والحلزونية، كما هي حال محلات << الحلة >> السبع التي بقيت سبعاً لما يزيد عن قرن من الزمان. إذ كان الالتواء في طريقة البناء يحمي البيوت الشرقية من لهيب الصيف، بقدر ما يحدد ويثبت نموها قرب النهر الرئيس الذي يشطر المدينة كالعادة إلى شطرين: شطر صغير شهد ولادتي وطفولتي المبكرة جداً، وكذلك السنة الأولى من دراستي الابتدائية، وشطر كبير نقلني من أحضان عائلة والدي إلى أحضان والدتي التي ارتبطت بأبيها **السيد** الذي كان يملك عشرة بيوت في ذلك الشطر الكبير كلها خالية من الحمامات الخاصة .. الحمامات الخاصة التي ربما صممت وبنيت في الدور الحديثة بعد النصف الثاني من القرن العشرين، الذي هزت حقبته الأولى ثورة 14 تموز عام 1958م وخلقت أوضاعاً اقتصادية جديدة.

هل كنت أُحب الثدي الأبيض البض، المترع بالحليب، باعتباره رمزاً للحياة ومنبع اللذة الأول؟! هل رضعت ثدي أُمي أصلاً؟! لست أدري، ولم يعد بالإمكان استنطاق بقايا الأحياء في مثل هذا الأمر البالغ القدم. لكن ما يحيرني في الإجابة عن هذا السؤال هو كلام والدي الذي ردده على مسامعي، حين كنت شاباً، أكثر من مرة وبصيغ مختلفة مفادها:

ـ كنت أشتري لك كيلو السكر بدينار!!.

طالما تباهى والدي بذلك الدينار الذي كان ديناراً، فحلاً غضنفراً .. بقدر ما عبر عن حبه لي آنذاك. فالدينار كان يعني أربعة دولارات حين ولدت عام 1946 في أعقاب

الحرب العالمية الثانية وما تركته تلك الحرب الهمجية القذرة من آثار سلبية على حياة الناس، وخاصة من الناحية الاقتصادية. يكفي أن أذكر بأن الأجر الشهري لأحسن وأفضل بيت من بيوت جدي العشرة كان ديناراً واحداً فقط – وغيرها بأقل من دينار – وأن المصروف اليومي لرئيس وزراء العراق آنذاك ((ابن مرجان)) كان ربع دينار. هكذا كان يتحدث البقالون وهم يشيرون بأصبعهم إلى الحمال الخاص بذلك البيت الفاخر، إذ يتشهى أفراده ((ما لذ وطاب من طعام على حمالهم الخاص، ليجلبه بذلك الربع دينار)) على حد تعبير والدي الذي كان بقالاً في السوق الكبير، السوق الوحيد آنذاك حيث تباع الغزلان مع الخرفان سواء بسواء !!

تبجح والدي وافتخاره بشراء كيلو السكر بدينار من أجل سواد عينيّ جعلني أفكر بأسباب وضرورة تلك التضحية، فلا أجد غير حاجة الحليب الصناعي للسكر كي يصبح معادلاً لحليب الأم الطبيعي. ومعنى هذا أنني لم أرتوِ من ثدي أمي رغم أن الرضاعة الصناعية (القنينة الزجاجية (الممة)) كانت غير معهودة آنذاك .. أو ربما المرض: مرضي أو مرض والدتي كان وراء تلك التضحية.

وبغض النظر عما إذا كنت قد رضعت من ثدييها الطيبين أم من القنينة (الممة)، فاني أتذكر رائحة أمي. هل يتذكر أحدكم رائحة أمه ؟! لم أقرأ بعد عن أحد تذكر رائحة أمه، أو أنني قرأت ونسيت بعد أن مرّ خمسة وخمسون عاماً على تلك الرائحة الطيبة. أم يا ترى أن الجميع يظن بأن رائحة أمه طيبة، كما لو كان الأمر بديهياً ؟! لست أدري. ولكني أتذكر جيداً أنني احتضنت شابة بولندية في القطار النازل من وارشو (فرشابة) إلى براغ في صيف عام 1974 فوجدت فيها رائحة أمي.

لقد احتضنت الكثير من النساء في حياتي، ولكني لم أشم رائحة أمي إلاّ في تلك الشابة البولندية ذات العشرين ربيعاً، أو هكذا خيل لي. فهل معنى هذا أن العقل الباطن والروح يخزنان رائحة الأم كأول رائحة، أقدم وألذ عطر في الوجود، وإن **تلك الرائحة** يمكن أن تطفو على سطح الذاكرة يوماً ما ويصبح الإنسان متذكراً ؟! .. لابد أن الإنسان أشد المخلوقات غرابة فحق فيه القول: ((تحسب نفسك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر)).

هل تستحق حكاية الفتاة البولندية أن تُحكى، أم أني سأتجاوزها وتموت بموتي ؟؟ لا نهاية للحكايات، ولكني قد أعود إليها حين أتحدث عن أول سفرة إلى خارج العراق، في ذروة الشباب، في ذلك الصيف الرائع.

لابد أن هذه الذكرى والتأملات، النبش في طيات الماضي ،،، لابد أن كل هذه السطور والأمور المتداخلة علمتني درساً جديداً يمكن أن نطلق عليه مجازاً (الدرس الثاني) والذي يفيد بأنني اكتشفت وتعلمت من ذلك الحمام النسائي أنني ولد، وأنني أختلف عن الجنس الآخر، ولا يصح أن أدخل ذلك الحمام مرة أخرى .. وإن في الحياة جنسين لا يمكن أن يختلطا عراة هكذا في مكان واحد.

لقد صدقت تلك المرأة التي انتبهت إلى تلك النظرة المبكرة، المبكرة جداً، في عينيّ

وتشاجرت بسببها مع والدتي؛ إذ تُعلِم الحياة بعض الناس دروساً قبل دخولهم المدرسة، وقبل أن يفكّوا حروف القراءة .. قبل أن يقرؤوا كتاب ((سيمون دي بفوار)): **الجنس الآخر.**

ـ 3 ـ

لقد كان للمكان دوراً بارزاً في مجمل حياتي، بل أن المكان ربما ولّد أول أحاسيسي الإنسانية ذات الطابع الرومنسي، ودفعني دفعاً للتطور في جميع مرافق الحياة بما فيها الثقافية والأدبية والاقتصادية سواء بسواء. لكنني لا أستطيع الآن تفصيل هذه الأمور دفعة واحدة رغم الغرابة في هذا الإدعاء أو التصور؛ لذا سأكتفي في إثارة تفصيل واحد فقط من تفصيلات دور وأثر المكان في مرحلة التكوين الأولى، وخاصة فيما يتعلق بتكوين البناء النفسي للإنسان، باعتبار أن هذا (التفصيل) مرتبط بمحاولة استدعاء أقدم الذكريات أو تجسيد الوعي البكر – الأولي – للأشياء من منطلق الرؤية الطفولية البريئة لتلك الأمور والأحداث التي وقف عند عتبتها مشروع التذكر هذا.

مع أني كتبت أن (الشطر الصغير) قد احتضن طفولتي وسنتي الدراسية الأولى في الابتدائية، وفي ذهني أكثر من دليل على صحة هذا الرأي أو الظن، غير أن ثمة **ذكرى قديمة في (الشطر الكبير) تبلبل ذهني، وتجعلني لا أقطع القول في أمر سكن عائلتي وتنقلاتها ما بين الصوب الكبير والصغير من أطراف الحلة السيبة آنذاك.**

أتذكر الآن بيت جدي **السيد**، ذلك البيت الكبير المقسوم إلى بيتين، حيث يسكن في جزئه الكبير الجّد المتوحد، الشاعر الأعمى، غريب الأطوار، كما لو أنه يثير في ذهني اليوم صدىً من أصداء الشعراء الجوالين والرواة الحكائين الذين جمع هوميروس أقوالهم وأغانيهم ليبدع معجزته الشخصية (الإلياذة) .. كما لو أنه يعكس عندي اليوم صدىً من أصداء هوميروس، أبو الشعراء، لكن بلغة الضاد. أما الجزء الصغير من ذلك البيت فكانت تسكنه عائلة يهودية، أو هكذا فهمت الأمر في أقدم وأبعد لحظة وعي وإدراك تتصل أو تتعلق بالصوب / الشطر الكبير، ولا أتذكر منها، أو من ذلك الجزء الصغير، غير **ميزة النظافة**، النظافة المدهشة، النظافة المطلقة: النور والبياض .. وثمة مزروعات.

ربما كانت تلك المزروعات الخضراء في أصص و(سنادين) وعلب معدنية صدئة؛ لأن البيت صغير حد اللعنة ولا يمكن تصور حديقة فيه. لكن تلك النظافة الباهرة البيضاء، وتلك الأوراق والأغصان الخضراء، تركت في روحي أعمق وأعظم وأنبل وأرهف وأرقى الأحاسيس البشرية - بل إنها فجرت في روحي ذلك الينبوع الذي سأقضي حياتي برمتها في الدوران حوله والاغتراف من مائه، والاغتسال به، وتأمل مويجاته وما يفيض به من خير وزرع وفضيلة وعطاء وتسامي.

في فترة لاحقة سأشاهد لأول مرة حديقة واسعة، ذات ورود كبيرة متنوعة الألوان، حديقة سأقف عندها بالتفصيل حين أدخل المدرسة الابتدائية الأولى؛ مدرسة وحديقة فيحاء تقع في أطراف المدينة وتحاذي بساتين الريف. وفي سنوات أخرى ستكون حدائق(الحلة)

برمتها مسرح قراءاتي المدرسية ونزهاتي مع الأحبة والأصدقاء .. كما أني سأرى جنات سويسرا السماوية والأرضية معاً، وأجلس في حديقة اللكسمبورغ وسط باريس، وفي غابة بولونية، وأعبر(الراين) و((الدانوب)) مشياً على الأقدام، وألتقط الصور في حدائق (قصر فرساي) ومتنزهات لندن ..الخ لكن تلك الزروع الأولى الخضراء التي رأيتها، أول ما رأيت في حياتي، في ذلك الجزء الصغير من بيت جدي وأنا لم أبلغ سن الرابعة بعد، كانت أجمل وأبدع وأروع وأقدس وأنبل ما رأيت في حياتي .. وكان لها الفضل الأول فيما صرت إليه من إحساس بالروح والإنسانية والفن، مع رغبة في خلق كل ما هو جميل وإبداعي.

مع أن هذا البيت صار من نصيبي كاملاً في بداية السبعينيات، لكني لم أتصرف في ملكيته حتى هذه الساعة التي أكتب بها في نهاية عام 2000 . غير أنني اضطررت قبل خمس سنوات للدخول إليه من أجل ترميم جداره المتهاوي بعد أن اشتكى منه الجيران، فعجبت من أن **يكون هذا المكان** مسرح أول إحساس جمالي ورومنسي وعاطفي، مكان أول حب للطبيعة والنظافة والسمو الروحي: حديقة تَفتُّح البراعم الأولى للروح ؟! .

لقد احتضن ذلك البيت [الذي سأقف عنده مرات عدّة في هذه التداعيات الذهنية] الكثير والعديد من المشاعر والأحاسيس والأحداث، وكذلك فعل الزقاق الملتوي في محلة (الجباويين) الذي جمع ذلك البيت مع بيوت الأصدقاء الأول، وبيت الحبيبة الأولى في مرحلة المراهقة المبكرة.

هل كنت ضيفاً عند جدي **السيد** ، الشاعر الأعمى، العراف الحكيم، أم انتقلنا لسبب أجهله ولا أتذكره الآن، لنعيش في ذلك البيت الكبير وأدخل بيت اليهود الأبيض وأرى الزروع والأوراق الخضراء، باعتبارهم جيران أو باعتبار إن ملكيته تعود لجدي السيد ؟؟ لست أدري. فقط أُحاول تتبع أقدم الذكريات، أول المنابع والصور والخيالات. أقدم إحساسات:

بواكير وجذور الأشياء

مع أن الزمان هو الخيط الذي أتمسك به، ويشدني في رحلة التداعي هذه نحو أقدم وأعمق ما في الماضي، بيد أن المكان غالباً ما يهيمن على تلك الذكريات والتجليات الذهنية والروحية. حيث أن مخزن التمور والغلال الذي يسمى باللهجة المحلية ((سيف))، والذي يجاور مقهى جدي الآخر، والد أبي، كان واسعاً جداً ليس في المساحة المكانية بالنسبة لجرم طفل صغير، بل وفي ترسبات ذهني وروحي، كما لو كان بيداء شاسعة لانهاية لها. وكانت ثمة نخلة وحيدة سامقة في فضائه الواسع، كما لو أنها الرمز الوحيد المقبول والمعبر عن هذه الحياة، أو المعادل الموضوعي للحياة في تلك الصحراء اللانهائية، أو فنارة ذلك البحر اللجي الممدود، الغامض والعميق حد الدهشة والوحشة.

لابد أنني ترددت كثيراً، وتجاوزت بحوراً وموانع عدّة، قبل أن أدخل ذلك ((السيف)) أو أستجيب لدعوة صاحبه أو تشجيع والدي _ أو أحد أعمامي أو ربما جدي ذاته .. لم أعد أذكر _ وأنظر إلى نخلته السماوية العالية، وألتقط واحدة من تميراتها المنثورة على الأرض كأنها

مجموعة حيوات، حيوات مدهشة وغريبة وغير قابلة للفهم والتفسير آنذاك.

تلك النخلة ذكرتني بذلك المكان، وارتبطت به ارتباطاً ذهنياً وثيقاً، بقدر ما صارت جزءاً من ذلك المسرح الرائع. أول مسرح شاهدته في حياتي: أقدم خروج من البيت والشرنقة الطفولية البريئة حدّ السذاجة. لا بد أنني كنت صغيراً جداً حين اصطحبني والدي إلى تلك المقهى، إلى ذلك المكان الجمعي، أول مكان اجتماعي أُشاهده في حياتي؛ أقدم مسرح فرح وضحك وغناء ومسرة و.. و.. إلى الدرجة التي تطابقت بها تلك الذكرى مع الصورة الأولى لوالدي قبل أن يصير بقالاً. الصورة الجميلة التي رسمها لي أعمامي، وأصدقاء أبي، وحتى والدتي حين تكون في ساعة رضا وارتياح. إذ كان ابناً بكريّاً، مديراً ورئيساً للمقهى المشتركة بينه وبين أخويه ووالدهم (جدي) .. المقهى المجاورة لذلك ((السيف))، والمقابلة لشط الحلة .. المقهى التي جمعت أسرة أبي قبل زواجه في بيت واحد، وقبل أن ينفرد ويتصرف بشراء بيت (الكَلَج) ذي الآجر البابلي، ويسجله باسمه، فيصبح موضوع خلاف الأسرة، إضافة إلى ما يعقب الزواج من حكايات الحماوات الشعبية المعهودة.

غير أن المهم في كل ذلك الأمر هو تطابق الذكرى مع الصورة التخيليّة التي رسمها ذهني، في مرحلته البدائية، والتي ستغدو كما لو أنها أكثر ترفاً وأناقة وجمالاً حتى من اللوحات الانطباعية التي شاهدتها لاحقاً في متحف ((اللوفر)) عام 1976 بما في ذلك رقصات ومقاهي وملاهي (ديكا). بل أزهى من صباحات (رينوار)؛ إذ سُرّت روحي بذلك العرس الجمعي الأول الذي رأيته أول مرة في مقهى جدي وأبي وأعمامي، المقهى الأول في <<الحلة>> الذي يحوي/ فيه مذياعاً يبث الأخبار، خاصة فيما يتعلق بنتائج الحرب العالمية الأولى، إضافة إلى أغنيات ذلك الزمان!!.

ربما كان ذلك الجهاز أغلى وأثمن مما يتصوره ذهن بعض الفقراء الذين يكتفون بشرب الشاي وفغر الأفواه عجباً من هذا الجهاز الذي هو عبارة عن صندوق بحجم متوسط ينشد ويغني مزامير الفرح، والانتشاء والدهشة والعجب والانبهار، إذ تخرج من ذلك الصندوق أصوات بشرية واقعية ومعهودة بالرغم من أنه مجرد صندوق خشبي.

لقد كانت المسافة ما بين تلك المقهى وضفة النهر لا تتجاوز العشرين متراً، لكن الله وحده يعلم ما أكبر وأبعد تلك المسافة في روح طفل خرج اليوم لأول مرة في حياته من البيت إلى تلك الجنة الأرضية الواسعة الشاسعة، خروجاً جديداً يختلف عن خروج الطفل مُحتضناً من قبل والدته .. وحده الله يعلم قوة النشوة الروحية التي كان قلبي يرقص لها وهو يمد نظره نحو النهر، عبر جريان المياه والناس، في ذلك الاتساع اللامتناهي للنظر عبر جنان الخلد الأرضية !؟.

لا بد أنني كنت مثل عصفور زاهي الألوان، من عصافير الحب الصغيرة، وقف صاحبه أمام القفص الذهبي وتنهد قائلاً:

- حسن، فلنمنحك اليوم الحرية ونعيدك إلى الفضاء لتطير بعيداً في سماوات لازوردية وآفاق وردية، ولتصدح عبر البراري والمروج،

وتستريح فوق أغصان شجر التفاح والتين واللوز والمشمش والخوخ. وليكن مأواك سلسبيلاً جديداً من أنهر وينابيع فرات عذب، وليكن غذاؤك اليوم ما تشتهي نفسك من بذور الورود والأزهار البرية .. ليكن جديداً الماء الذي تشربه اليوم، وكذا الهواء الذي تتنفسه. انطلق أيها المخلوق الصغير.

هل أقول إنها كانت أقدم وأول مسرَّة وعيتها ؟! ربما .. لكن ما آلت إليه تلك الأماكن، وما صار إليه والدي الذي كان يوصف بالترَف ويسمى (جواد عنبر) لترفه واعتناء عائلته به، هو الذي يحزنني الآن وكأنني أريد إبقاء الزمن على ما كان عليه، وإبقاء الأشياء على بكارتها الأولى .. وكأنّ ليس هنالك تحوّل وتغيّر، وغبار زمن، وموت، وإله قهّار (!؟).

آه ما أشد هذا الأسى والحزن، وأنا أتجول أحياناً في تلك الأمكنة البائسة الخربة التي كانت مرتع طفولتي، وبواكير إحساساتي، وينابيع لذتي، وقد أصبحت ركاماً من الأطلال والأوساخ.

إن ذهني ليعجز أحياناً عن استيعاب تحول ذلك البهاء الفضي الأبيض، والنور السماوي المدهش الأسطوري، وتلك الخضرة اليانعة الارتواء، إلى مجرد أنقاض وأحجار وأخشاب جرداء نخرتها وأكلتها دودة الأرض بالتعاون مع دوران الزمن في ذلك القسم الصغير من بيت جدي **السيد** الذي سكنته عائلة يهودية في يوم من الأيام، ربما قبل إنشاء الدولة العبرية في فلسطين التي تشهد اليوم أحداث انتفاضة القدس الدامية في السنة الأولى من القرن الحادي والعشرين أو ما يسمى ببداية الألفية الثالثة.

* * *

بعد كتابة هذه السطور بأكثر من عشر سنوات، وبعد أن تجولت في حواري وأزقة وفضاءات دمشق القديمة، وهالني ما رأت عيناي في الشارع المكون من مجموعة أزقة توصل الباب الخلفية للجامع الأموي الكبير بمنطقة باب توما المسيحية عبر ما يسمى منطقة (النوفرة) و (القيمرية)التي بدت لي مثل متحف خيالي وخرافي: لكنه بالوقت ذاته متحف حقيقي لأنه ممتلئ بالحياة الواقعية، المُعاشة يومياً باستمرار، حتى صار قبلة السياح والمصطافين خاصة الأجانب ... بعد كتابة أوراق التذكر السابقة، وبعد أن قضيت سنتين ونصف أعيش في أرض الشام المباركة، جلست القرفصاء وأسندت ظهري ذات نهار على أحد الجدران وأنا أرقب أحد القصور الشرقية البديعة في منطقة ((ساروجة)) إحدى مناطق دمشق القديمة السياحية، فتحولت بعد لحظات - وبشكل تدريجي: ثانية بعد أُخرى ـ تلك المراقبة الذهنية ودراسة جمالية القصر، وهندسته المعمارية، ومكونات مواده التشكيلية .. الخ إلى حسرة . ثم تحولت الحسرة إلى ما يشبه الانتحاب الداخلي الذي دفع العينين للبكاء، وكأني لم أبكِ منذ أمد بعيد: منذ السنوات العشر التي تعني بالنسبة لي الشيء الكثير. غير أن روحي ضاقت بي إلى الدرجة التي لم تعد تكتفي بجريان الدموع، بل راحت تطالب بالعويل !! .

ولأنني مازلت عاقلاً، ولم أصل مرحلة الجنون بعد؛ لأنوح وأعول وأصرخ وأنا أجلس القرفصاء في رصيف الشارع مسنداً ظهري لحائط عتيق، فيهب الشاميون العرب النبلاء لنجدتي من دون جدوى أو فائدة تذكر؛ لأنهم لا يستطيعون إصلاح ما أفسده الدهر. لذا فقد أطلقت العنان لمخيلتي وتصورت نساءً في حلقة عزاء ولطم وثبور، ونفش للشعور، وشق للثياب التي تستر الصدور، وهن يجلن في الحلقة المفرغة ذاتها التي لا تستطيع استعادة الشاب الوسيم. عندئذ أتاحت لي **المُخيلة المأساوية** أن أُعبر عن أحاسيسي الداخلية بلغة صامتة ليس من أجل أن أبكي شقيقي الأصغر الذي ابتلعته حرب الخليج الأولى مع إيران في بدايتها، ولا من أجل ابن شقيقتي الذي ابتلعته تلك الحرب اللعينة في نهايتها، بعد ثمانِ سنوات، وليس من أجل أن أبكي أيضاً ابن شقيقتي الأخير الذي هو الآخر لم يكن متزوجاً بعد ليس من أجل كل ذلك فحسب بكيت، بل كنت أبكي أيضاً ذلك البيت العتيق الذي تفتحت به أولى زهور روحي حين رأيت النظافة والبياض والخضرة والجمال متعانقة، وكانت به كل مقومات ومكونات قصر ساروجه العظيم – خاصة الأخشاب المزخرفة، والشبابيك المطعمة بالزجاج الملون، وكل الأشكال الهندسية والمعمارية التي تعطي القيمة المثلى المطلقة لعمل وجهد الإنسان – غير أن ما كان ينقص ذلك البيت الكبير هم الناس الذين يعتنون بمثل تلك الثروة المعمارية .. ما كان ينقصه أن أبقى فيه، وأتشبث بجذوري، وأتطور تطوراً طبيعياً تلقائياً وتدريجياً كما يفعل كل الناس العقلاء. عندئذ ربما كنت سأنقذ نفسي وأنقذ بيت جدي بدل أن يتحول إلى خربة وتراب نتيجة الهجران وعدم الاكتراث. ولكن جدي السيد كان يلقنني في تلك الطفولة المبكرة جداً إحدى مقولاته المأثورة: لا تقل للذي جرى كيف جرى، لأنه جرى. وكلما تعاون الزمن مع الأمر الواقع، وأصبحت مغلوباً على أمري، أقوم بتحويل المعنى العميق لتلك الحقيقة وأقول لذات نفسي (ليس في الإمكان أحسن مما كان).

* * *

مع أن موضوعة المكان هذه منحتني دروساً كثيرة في الحياة، غير أنني أود التأكيد على درس أساس: (الدرس الثالث) الذي يتلخص بتداخل الذات مع المكان، وبنسبية المكان كما هي حال الزمان؛ إذ إن المكان يستمد قيمته الحقيقية ليس من موقعه أو حجمه، ولا من قيمته المالية: غناه أو فقره، علوه أو انخفاضه، بقدر ما يستمد أهميته من المشاعر الإنسانية التي نسبغها نحن عليه، ومن علاقاتنا الاجتماعية فيه كحاضنة إنسانية أيضاً. ولذا فكثيراً ما نشعر بغربة عميقة حتى في بعض الأمكنة الأليفة والمحببة لروحنا بعد أن فقدنا أحبتنا، أو خلت تلك الأماكن من وجودهم.

كُتِبت مسودة هذا النص في نهاية عام 2000 وأعيدت كتابته في بداية عام 2011

رسول حمزاتوف... في ترجمة له

□ د. رضوان القضماني

رسول شاعراً

ولد رسول حمزاتوف عام 1923 في ((تسادا))، وهي قرية من قرى داغستان الرابضة في أحضان جبال القوقاز، كان والده حمزة تساداسا شاعراً، نظم الشعر بلغته القومية، اللغة الآفارية، ونظم الشعر باللغة الروسية أيضاً، وأكثر شعره الغزلي نُظِمَ باللغة الروسية، ورث رسول حمزاتوف موهبة الشعر عن أبيه، وورث معها موهبةً استوعبت كلَّ حكمة الجبال العملاقة وأساطيرها وبساطتها، عَمِلَ معلماً في شبابه، ثم تخرج في معهد ((معهد غوركي)) للأدب في موسكو عام 1950 فتعرف فيه على الشعر العالمي ومدارسه وقوالبه مما أكسبه خبرة خاصة أغنت تجربته من دون أن تُفقِدَ تلك التجربة بكارتها وارتباطها ببلده داغستان وتاريخ صراعه ضد القياصرة ثلاثين عاماً متواصلةً كانت فيها الرصاصة أعزَّ على المقاومة القوقازية من جرعة الماء ورغيف الخبز.

كتب رسول حمزاتوف خلال حياته أكثر من مئة كتاب بلغته القومية (الآفارية) في الشعر والنثر الفني والمقالة، وبرز شاعراً داغستانياً قومياً منذ صدور ديوان الأول عام 1043 وكان عنوانه ((شعلة الحبِّ ولهيب الكراهية)) ثم صدر ديوانه الثاني: ((أصداء الحرب)) عام 1945، ثم تتالت مجموعاته الشعرية: ((أيتها الأرض يا أرضي)) 1948، ((العام الذي ولدت منه)) 1950، ((كلمة عن الأخ الأكبر)) 1952، ((حوار مع أبي)) 1953، ((وطن ابن الجبال)) ـ 1955، ((بنت الجبال)) ـ 1958، ((قلبي في الجبال)) 1959، ((النجوم العالية)) 1962، ((كتابات)) 1963، ((تقول نجمة لنجمة)) 1964، ((السمراء)) 1966، ((عند الموقد)) 1969، ((سُبحَة السنين)) 1973، ((صونوا أُمّهاتكم)) 1978، ثم ((كتاب السونيتات)) 1983، و((ملاحم)) 1978، لتتوالى بعدها إصدارات المختارات والأعمال الكاملة (حتى حين صدورها)، نَظَم حمزاتوف قصة شعرية ترجمت في ثمانينات القرن الماضي

إلى العربية، عنوانها ((داغستان بلدي)) وصدرت من وزارة الثقافة في دمشق.

عاش حمزاتوف يحمل أغنيته أينما ذهب، ويوصي كلَّ إنسانٍ بأن يحمل أغنيته معه أينما ذهب، إذ إن حملها لا يشكل عبئاً ثقيلاً، فأغنية الإنسان هي الوطن الذي يغسل ندى صباحه الباكر أقدامَ المتعبين، وتغسل مياه سواقيه جباه أبنائه؛ الأغنية عنده هي الإنسان ذاته، الإنسان الذي يعيش على هذا الكوكب، إلّا أن حمزاتوف لم يعشق أرضاً كما عَشِقَ أرضَ بلاده الصغيرة الجبلية التي فتحها العرب في القرن السابع الميلادي وظلت الثقافة العربية تسودها نحو ألف عام، حينما كان شعراء داغستان يكتبون بالحروف العربية، قبلَ أن تظهر لديهم الكتابة الآفارية ... وكانت قصائد شعراء داغستان تتناقلها الألسنة شفاهياً، أما الكلمة الشعرية فكانت كلمة مَنْ كَرَّس نفسه لمقاومة الطغيان.

خَرج رسول حمزاتوف إلى العالم ومعه قيثارة الشاعر المحملة بالألحان الآفارية وتقاليدها، وكانت ينابيعه الشعرية مستقاة من ((أبو طالب)) و((حمزة تساداسا)) وسليمان ستالسكي.، وكان من الطبيعي أن يكون حمزاتوف، كأسلافه من شعراء داغستان الذين نفخوا فيه روحهم، يعظِّم الإنسان ويحترمه ـ فالإنسان هو ذاك الجبلي الذي يبني بيته عند أعشاش النسور، ويزرع القمح ويجني العنب تحت شمس الأعالي، لم تكن أهمية رسول حمزاتوف في التعبير عن حكمة شعبه، لأن أهمية الشاعر ـ كما يعتقد حمزاتوف ـ تكمن في أن يصوغ الحكمة التي عجنها شعبه، الشاعر عند حمزاتوف هو رسول الشعب وحامل كلمته المقدسة، كما قال في كتابه ((داغستان بلدي)) ارتقى حمزاتوف إلى مستوى كبار الشعراء ليقف في صفٍ واحدٍ مع أهم مبدعي الكلمة في العالم، ومع ذلك ظلَّ محافظاً على نكهته القومية المطعمة بروح إنسانية عالية، وكان ذلك السمةَ الأهم من سمات شعريته، إنها موهبةٌ صهرت علماً واسعاً وعملاً دؤوباً وموهبةً إبداعية كبيرة تركت بصماتها على التجربة الجمالية والشعرية في العالم، فهو يغوص إلى أعماق الإنسان الداغستاني ليتغنّى به على قيثارته الشعرية بنغمات مُطَعّمة بالفلسفةِ والإحساسِ بالكون، لتصبحَ قصائدَ تَعْبُرُ الكونَ مكتسبةً كونيّتها.

عندما صدرت مجموعة ((النجوم العالية)) نال حمزاتوف جائزة لينين، وكانت مجموعته تلك مشبعةً بروحٍ شرقيّة وبأنفاس الشعراء المشرقيين بدءاً من القرن العاشر وحتّى القرن الثامن عشر لكنَّ بعضهم انتقد حمزاتوف، الذي كان حينها عضواً في مجلس السوفييت الأعلى ممثلاً عن شعب داغستان، زاعمين أن شعره مُشبَعٌ بفكر سياسي يطغى على الجمالي فيه، وكان ردُّ حمزاتوف: ((لأن قصيدتي ليست عضواً في الحزب الشيوعي)) كان الإنسان هو الشخصية الأبرز في تلك القصائد بما يحيا به الإنسان من هموم دنيوية وجودية، وعندما احتفل العالم بميلاد حمزاتوف الستين فاز في روما بجائزة ((شعر القرن العشرين)) على إبداعاته الشعرية وخاصة ((ناقوس هيروشيما)) و((صلاة)).

عندما نبحث في شعر رسول حمزاتوف لا بدّ لنا من الاعتراف أولاً بأنه شاعر ابن الحقبة السوفيتية، وأنه كان مواطناً في دولة عظمى كان اسمها اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية الذي ضم قوميات قارب عددها المئة أو تجاوزها، كان لكل منها خصوصيته وأدبه، وفي السنة العشرين من حكم السلطة السوفيتية كانت الكتب (بما في ذلك كتب الأدب) تصدر ب 118 لغة من لغاتِ شعوبِ الاتحاد السوفييتي، وتطورت خلال ذلك الآداب القومية بشكل ملحوظ كالأدب الأرمني والجيورجي والبلوروسي والأكراني. وبعض هذه الآداب لم يكد يعرف الطباعة والمطبعة واللغة المكتوبة قبل عهد السلطة السوفيتية، كما أن بعض أدباء القوميات التي احتواها الاتحاد السوفيتي نال شهرة واسعة وترجمت أعماله إلى اللغة الروسية وغيرها، وهو ما حدث لشعر رسول حمزاتوف الذي وصلنا بالروسيّة ولم نُعرفه بغيرها، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن أدب الجمهوريات والقوميات السوفييتية خطا خطواتٍ واسعةً في انتشاره وتأثره - أو التزامه - بالواقعية الاشتراكية، وقد أسهم الاتحاد السوفييتي في تطور أدب شعوبٍ صغيرةٍ لم يَكن تعداد سكانها ليتجاوز المليون نسمة، منها الشعب الداغستاني الذي كان أبناؤه يتوزعون على سبع لغات، يشير جلال فاروق الشريف في دراسته التاريخية والتحليلية الموجزة عن الأدب السوفييتي إلى أن نقاد الأدب يقسمون الآداب الوطنية في الاتحاد إلى ثلاث مجموعات؛ تضم الأولى الآداب التي تقترب من الأدب الروسي من حيث درجة تطورها وأشكالها وتقاليدها كالأدب الأكراني والليتواني والآسيتوني. وهي آداب من النمط الأوروبي. ..أما المجموعة الثانية فتضمُّ النموذج المختلط، ويسيطر الشعر والأشكال الأدبية الذاتية على آداب هذه المجموعة. ولم يظهر النثر في هذه المجموعة إلّا متأخراً، وهي تخضع لتأثير الشعر الشعبي غير المكتوب والفلكلور تأثيراً مباشراً، ويمكن أن يدخل في عداد هذه المجموعة الثانية الأدب التركماني والأوزبيكي والكازاخي والقيرغيزي وجزء كبير من الأدب الداغستاني ... أما المجموعة الثالثة فيمكن أن تصنَّفَ فيها آداب القبائل والسكان نصف الحضريين الذين لم تكن لهم لغة مكتوبة. وكان الأدبُ الشفوي الشكل الوحيد من الإبداع الأدبي المسيطر على الحياة، لكن تحولَ لغة شعوب هذه المجموعة إلى لغة مكتوبة والانتشار السريع للتعليم أدّيا إلى ظهور جميع الأشكال الأدبية الأوروبية فيها، إن تقسيم الآداب السوفيتية إلى هذه المجموعات الثلاث بطبيعة الحال مسألة اصطلاحيّة، وما تشترك فيه الآداب جميعاً هو أنها تسعى إلى خلق البطل الإيجابي الجديد، وإلى رسم صورة الواقع بكل تناقضاته، إنها آداب متعددة من حيث الشكل، لكنها تكاد في مجموعها تلتزم بمنهج الواقعية الاشتراكية، إلا أن رسول حمزاتوف يستعصي على كل تلك التصّنيفات في مجموعاتٍ أو مدارس أو مذاهب، ولم يكن يشعر بضيق أو زحمة وهو بين المجموعات الملتزمة بالواقعية الاشتراكية أو بغيرها، لأن حيوية موهبته جعلَت شعره يخترق الحواجز التي تقيمُها بما تنتجهُ من قوالب أو حُجب أو موانع،

وكان هذا بادياً بوضوح في نظرته إلى الكون وفي رؤيته الجمالية، ويمكن أن يُفَسَّرَ ذلك أولاً بأن حمزاتوف لم يكن شاعراً ((عادياً)) ولم يكن واحداً من الشعراء النّظّامين الذين لا علاقة لهم بالإبداع، بل كان مبدعاً حقيقياً ومفكراً يحمل روح الحكمةِ والفلسفة وشاعراً يمتلك قدرةً تحليلية وإدراكاً عميقاً للعالم وما يجري فيه من أحداث. كان رسول حمزاتوف في وعي جمهوره شاعراً مَرِحاً محباً للحياة، حتى إن شاعر لاتفيا ((إدوارد ميجيلايتس)) وَصَفَه بأنه ((المتفائل الصلب، إذ إنّ حمزاتوف ليس متفائلاً وردياً بل حديدي)).

كانت موضوعات ((المجتمع والفرد)) و((الدولة والإنسان)) من الموضوعات الملحة التي لا تغيب عن ذهن حمزاتوف، ويرى كثير من النقاد والدارسين أن شعر حمزاتوف يشكل كتاباً كلياً يجمع بين دفّتيه ثنائياتٍ تكشف جوهر الإنسان: الحكمة / الشجاعة، الحب / الكراهية، الألم / الفرح، الدعاء / اللعنات، الراحة / العذاب، الحقيقة / الزيف، الآنيّة / الأبدية، وهي ثنائيات تشير بجلاء إلى أن هَمّ حمزاتوف الأول كان الكشف عن ماهية الإنسان وروحه.

عاش رسول حمزاتوف أيامه الأخيرة في ماختشكالا [((مَحَجّ قَلعة)) أو ((قلعة المحج))] عاصمة داغستان وسكن فيها في بيت صغير مثل أي رجلٍ بسيطٍ يحب المرحَ والحكمة والنبل، ثم تزايدت عليه ـ بعد أن قارب الثمانين ـ وطأةُ مَرَضٍ عصبي أصابه بالرُّعاش ... قال قبيل وفاته: ((ظَهَرَ في روسيا الآن ما سَمُّوه بالسوق؛ صارت البندورة أغلى من البشر، وصار بالإمكان شراءُ كل شيء الضمير والبطولة، والموهبة والجمال، الأرض والأمّ ... كلها صارت سلعاً... وتبدلت مواقف الكثيرين... يمكن للمرء في الواقع أن يُبَدِّلَ قُبَّعَتَهُ، لكن لا يمكنُ لرجلٍ شريفٍ أن يُبدِّل رأسه)).

كان حمزاتوف يسخر من كلّ أشكال العظمةِ ويقول: ((الحمد لله أن أحداً لا يقول لي: أنت عبقري، لأن العباقرة هم أولئك الذين يفعلون ما يعجز الناس عن فعله))، وقبل أن يُتَوَفّى عام 2003 قال: ((حياتي كلُّها كانت مسَوَّدَةً كُنتُ أتمنى لو امتلكت الوقت لتصحيحها))، إنها مُسَوَّدَةٌ كُلُّ ما فيها ينضح حكمةً ومحبّة.

عن الترجمة:

الترجمة قراءةٌ جديدة لنصٍ لم يعد جديداً ما دمنا قد شرعنا في ترجمته، وكلُّ قراءة جديدة لا بد من أن تصدر عن قارئٍ جديد يصير مترجماً في حالتنا هذه، وكل قراءة تَؤول إلى ترجمة لمختارات تبدأ من سؤالٍ: ماذا نختار؟ واختيار هذا المترجم لافتٌ للنظر، إذ يبدو لنا واضحاً أنه انطلق من قراءة الأعمال الكاملة لرسول حمزاتوف؛ وطبعاتُها بالروسية كثيرة، أمّا المختارات فهي أكثر، لكن المترجم لم يلجأ إلى المختارات بالروسية لأن الاختيار فيها يقوم على دوافع أخرى، أيديولوجية وتربوية وقومية وغير ذلك، وغالباً ما تعد لطلبة المدارس والجامعات، لذا وجدنا فارقاً بين ما تحويه تلك المختارات وما اختاره مترجم هذه المجموعة ممّا ينُمُّ عن ذوق جمالي ومعرفة بيئية بعالَم داغستان وخطاب حكيمها رسول حمزاتوف. الحكمة مرجعٌ أولُ في شعره، تهيمن مع الشعرية

poetics على كل المكونات الأخرى من أيديولوجية وتربوية وتعليمية وما شاكل ذلك، فقدّمتِ المختارات لنا شاعرَ قومه الحكيمَ، الذي فارق المحلّية إلى الكونية فصار شاعر قرنِهِ، هذا إذا أردنا الحديث عن الرائز الأول في هذه الترجمة وهو المختارات، لنتأمل عنوانات قصائدها أولا قبل أن ننتقل إلى الترجمةِ (الصنعةِ / الفن / اللغة).

- عندما أجوب العالم البعيد (وهو ترجمة دقيقة للسطر الشعري الأول في القصيدة).

- لكلِّ إنسانٍ يومٌ ولد فيه (وهي ترجمة شعرية لسطر شعري نأت عن الحرفية، لأن الترجمة الحرفية لذلك السطر: ((لا جود لإنسان ليس لديه يوم ميلاد)) وهي ترجمة سعت إلى التوافق مع روح النص الأمّ وشعريته.

- مع أني لستُ زنبقاً..

- لن تَجدي منافسةً لكِ أبداً.... وهكذا تمضي العنوانات، والعنوان علامة سيميائية مفتاحٌ للدلالة يقودنا إلى أن المختارات قامت على هيمنةِ نزعةٍ إنسانيةٍ عارمةٍ محكومةٍ بالحكمة، التي تقول: ((أنا رأيت كل شيء)) وتتساءل: ((ماذا أستطيع أن أفعل؟)) وتغتربُ ((حين لا يوجد قربكَ صديق مخلصٌ، وتتذكر ((لو لَم تُغَنِّ لي أمي!)) وتجلس ((قرب الموقد)) متأملاً، وتظل الحربُ ماثلة أمامك بمآسيها وآلامها وتضحياتها ((ها أنا ذا أرى ذلك الجنديَّ ثانية)) وقد ((غطّى الشيب رأس خطيبته)) من زمن لم يعد يذكره أحد، ثم ترى اللقالق تأتي ... ولا تأتي إلّا إذا حَلَّ السلام، هي لقالقُ وليست غرباناً تتابعُ الجِيَف.، تطير لتقطع دربها الطويل عابرةً السماء فوق السهوب المتعبَة التي لم تعد مغطاةً بدماء...

إن المقارنة الدقيقة بين النص المصدر والنص الهدف تؤكد دقة الترجمة، لكن الدقة ليست كلَّ شيء في نقل النص، إذ لا بد من الحفاظ على روحه في النصِّ الهدف، ومثل هذا الحفاظ لا يتم إلّا بمعرفة كاملة بدقائق اللغتين: الأم - الأولى والأم - الثانية ويخيل لي أن مترجم المخطوط شاعر يعرف دقائق لغته العربية ويعرف أيضاً دقائق لغة يخيّل لي أنه أحبها وتمثل روحها عندما نقلها إلى عربيته، وقد عرف هذا الروح في اللغتين قصدياً وإيحائياً، أسلوبياً وبلاغياً، عرفها في رهافتهما وشعريتهما، هل المسألة مسألة ذوق؟ لا ! إنها مسألة حسٍ جمالي وإبداعٍ وصنعة.

وعلى هذا فقد جاءت لغةُ الترجمة سليمة لم نعثر فيها على لَحنٍ لغوي أو صرفي، ولم نلحظ فيها خللاً أسلوبياً، وكانت سلسةً بحثت عن اليُسر الذي اتسم به شعر حمزاتوف بعيداً عَمّاً يسمونه جزالةً..فجاءت متوافقةً مع روح النص الأصل.

وهناك جانب آخر لا بد من الإشارة إليه، وهو مقاربةُ إيقاع النص ما أمكن ذلك، وإذا اتفقنا أن الإيقاع تكرار لوحدات متساوية يمكن أن تكون صوتية كما يمكن أن تكون نحوية، تكراراً لتراكيبَ وجمل بصيغ متشابهة ينتج عنه إيقاع، وقد سعى المترجم إلى مثل هذا النوع من الإيقاع، نلمس ذلك في كثير من القصائد، نذكر مثالاً:

المطر ينهمر أمام النافذة – أفكر فيكِ

الثلج يغمر الحديقة ليلاً – أفكر فيكِ

الصباح ربيعيٌّ في الفجر – أفكر فيكِ

الصيف يقرع الباب - أفكر فيكِ

هذا هو المقطع الأول، بدأ باسم مُعَرَّفٍ بـ(أل) ليكون مبتدأً خبرهُ جملةٌ فعليةٌ ممّا شكل إيقاعاً رديفاً ... ورتيباً رتابةَ تتالي الفصول الأربعة: الخريف والشتاء والربيع والصيف، ثم تنتهي الرتابة في المقطع الثاني فيتغير التركيب ليصبح جملة فعليةً تدل على حدث:

تعود الطيور ـ أفكر فيكِ

تخضر الشجيرات ـ أفكر فيكِ

لا أقوى على شيءٍ ـ أفكر فيكِ

ثم تأتي القفلةُ:

ما أظنُّ إلا أنكِ فتاةٌ طيبة

ما دمتُ ليلاً أفكر فيكِ ... ونهارا

لم يَشَأ المترجم أن يغيِّرَ من التوزيع السطري للقصائد حرصاً منه على الحفاظ على هذا النوع من الإيقاع، وكذلك الحفاظ على ما نسميه فضاء النص.

يمكن لأيِّ اثنين أن يختلفا في دقة الترجمة إذا حصرا نفسيهما في حَرفيتها، لكن الترجمة ـ كما أعتقد وكما تشير لسانيات الترجمة ـ تقوم في دقتها على مراعاة نوعين من العلاقات النصيّة: علاقات النظم والسياق (السينتاغماتية)، وعلاقات الاستبدال (البرغماتية) التي تُمَكّن من اختيار وحدة في جدول دلالي يفضلها هنا المترجم على غيرها ليضعها في سياق نَظْمَهُ في تركيب انتقاه أيضاً من خيارات عدة، وهذا ينقل فنيَّة الترجمة من حيّز دقتها ـ الذي لا بد منه ـ إلى حيِّز شعريتها، وعلى هذا فقد انتقى المترجم ـ مثلاً ـ لفظة: (صباح) ولم يأخذ لفظة (فجر) أو (شروق) أو غيرهما من هذا الجدول الاستبدالي ... وله الحق في اختياره وتتباين الاختيارات وفقاً لتمثل المترجم روحَ النص وروحَ صاحبه مع ما تؤثر فيه ذائقته الشعرية.

معرفة عميقة باللغة الروسيّة وحساسية جماليّة انتقلت إلى النص المترجم لتعكس ذائقة شعرية عالية تمثلت في اختيار القصائد وفي صوغ الترجمة، وإذا كان القارئ العربي ـ والسوري خصوصاً ـ قد تعرّف على ((داغستان بلدي)) فإنّ ما تُرجم من شعر لحمزاتوف قبل هذه الترجمة أساء إليه ولم يُحسن، لأن تلك الترجمات لم تتسم بتلك الشعرية التي تميّز رسول حمزاتوف، وإذا كنا نعتقد جازمين أنّ لا وجود لترجمة تدّعي الكمال والأمانة التامة فإنّ هذه الترجمة قاربت الكمال ولامست جلال الشعر، جلال الشرق وبهاء قصائده عند رسول الشعر القادم إلينا من داغستان من جديد في حلة ناصعة من البياض.

تتسم لغة هذه الترجمة بنأيها عن التقعّر وخلوها من تصرّف المترجم وحشوه لتبقى صافية نقيّة تنقل روح الشاعر في محاولة لبعث شعرية القصيدة في النص المترجم، وهي محاولة لن تصل إلى الكمال، إذ إن ترجمة الشعر خيانة له، لكن مترجمنا نأى بنفسه عن ذلك حين أصاب هدف الإخلاص للقصيدة.

• **تنويه لا بد منه: أعدت هذه المادة لتكون مقدمة لكتاب "قصائد مختارة من أشعار رسول حمزاتوف"، وقد صدرت المجموعة عن وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة للكتاب عام 2010 مُصدَّرَة بهذه المادة بعد أن أُسقط منها اسم كاتبها وأُلحقت بها كلمة تقريظ وختمت بتوقيع محمد عبد الخبيروف، وحفاظاً على الأمانة وصوناً للحقوق كان لابد من هذا التنويه.**

□□

الشعر ..

للقدس وعد دمي..

محمد إبراهيم حمدان

وعدٌ هواكَ.. وبعض الوعد أوهام ... والعشق في الزمن المسبيّ أسقام
ملَّ البيانُ رنيمَ الشوق في لغتي ... وأشفقت من دم الأحلام أحلام
والقلب أغفى على أسوار غربته ... وأنكرت بينات الحرف أقلام
كم مزَّق العاصف المجنون أشرعتي ... وأُزهقت في الرماد المرّ أكمام!!
لا الريح تحنو على أوجاع ذاكرتي ... ولا ارتوى من حُميّا اللوم لوّام
كم راودتني بكأس الوصل واستبقت ... وهمَ السراب.. وفاضت باللظى الجام!!
لا تسقينها.. سئمت الراح في زمن ... تناهبتْ نخبه المويوء آثام
دعني أعود إلى ذاتي فقد تَعِبَتْ ... من غربة البوح أوتار وأنغام
تعمّدت بالدم المنسيّ أسئلتي ... والصمت بعد دمي المنسيّ إجرام
للأرض عشقي.. وما بَدلتُ عاشقة ... فالعشق في الأرض إبداع وإلهام

* * *

أشعلت جمر الرؤى القدسيّ فاحترقت ... في معبد الروح أوثان وأصنام
لا تعجبي.. فالخطايا سفرُ أنظمة ... تضيق عن زرعها المشؤوم أرقام
للجهل فيها حكايات معتّقة ... وللبسوس بها أهلٌ وأزلام
أغضى الصهيل على أبواب عزّتها ... وارتاب في شرف الإقدام إقدام

ومــزّق العــروة الــوثقى مســيلمها | وضــاق عــن مــبهم الأعــذار إبهــام
أغــراب في وطــن اللقيــا ولــيس لهــم | في العــالمين يــدٌ عُليــا ولا هــام
إن أســلموا غاشــياتِ الــوهم رايــتهم | واستســلمت للــهوى الموبــوء أقــوام
وســاوموا القلــب عــن أســرار كعبتــه | وضــيّع الــدرب أخــوال وأعمــام
لــن يســلبوا القبلــة الأولى هويتهــا | أو يســتبيح سمــاءَ المهــد إرغــام
فالقــدس فاتحــة التكــوين في نســبي | وســورة الفــتح لا ســامٌ ولا حــام
إنجيلــها مهــد قرآنــي وبينهمــا | مجــد السـماوات أسـباب وأرحـام
فـيض مـن الحـب كـم طابـت مواسمـه | وكم سرت بـالرؤى السمحاء أحكام!!
لــولاه مــا آنــس الإســراء جذوتــه | أو كــان في البيــت تطــواف وإحــرام
والمهــد لــولاه مــا قامــت قيامتــه | ولا تبــوّأ مجــدَ الخلــدِ مَــن قــاموا
توحّــد اللـه والإنســان في دمــه | فالمهــد أقصــى وروح القــدس إســلام

***

أقســمت باسمــكِ والأيــام شــاهدة | وكــم أبــرٌ بمــين القــدس قسّــام!!
ســيرجع المجــد مزهــواً إلى غــدنا | وتنجلــي عــن بــني الأوهــام أوهــام
وعــدٌ علــى الــدهر لا التــاريخ ينكــره | إن يصــمت الــدهر فالتــاريخ نمّــام
أراه في ســدرة الإشــراق مرتســماً | والنصــر قــابَ دمٍ والســيف رسّــام
وعــدُ العروبــة لا حــدٌ يُباعــده | وإن تمــادى بــوأد الوعــد حكّــام
فالشــمس مــن غســق الأيــام مطلعهــا | وكــم لهــا في جــبين الشــرق أيــام
مــا زال في دمهــا الوضّــاء ألــف غــدٍ | يجلــو رؤاه صــلاح الــدين والشــام

□□

فاتحة حب للشام..

□ حسن بعيتي

يُنيخُ الزمانُ على بابها...

وأرتالُ حُسّادها.. سُجَّدُ

كأن الزمانَ لها عاشقٌ..

بآلاءِ أسمائها.. يشهَدُ....

يكونُ...

إذا ما تراءتْ لهُ

وتغربُ عنهُ... فلا يوجَدُ

إذا الشامُ غابتْ.. فلا مشهدٌ..!

وتبدو فيأتلقُ المشهَدُ

يجدّدها.. دورانُ المدى

كأنْ منْ صميم الردى

... تولدُ

أرى وجهها اليومَ.. يُشبهُ حزني

ويوشكُ منْ حُسنهِ.. يُعبَدُ

وكمْ ذا سمعتُ لها عاشقاً..

لهُ خلدٌ صابرٌ... مُجْهَدُ

يقولُ:

أيا شامُ لا مرّ بأسٌ عليكِ

ولي مَوردٌ يورَدُ

فواللّه.. لو كانَ يكفي دمي

وقيلَ: أتى يومُكِ الأسوَدُ

حملْتُ دمايَ.. على راحتي

وقمتُ على الحقِ

أُستشهَدُ

نافورة موسيقى..

□ طالب همّاش

صوتُ المرأةِ نافورةُ موسيقى
تترقرقُ بالصوتِ الينبوعيِّ
صبيحةَ إزهارِ اللوزِ
وقلبُ العاشقِ أحمرَ كالدرّاقْ !

يا عاشقُ أسكتْ صوتَ الغيتارةِ
صوتُ الجدولِ رقراقٌ .. رقراقْ !

وخريرُ النهرِ الراخمِ في كأسي
يُسمعني بالسكرِ هدوءَ الأعماقْ .

وتقولُ غناءكَ بالإيقاعِ الأزرقِ حنجرةُ الماء ،
يقولُ غناءكَ تغريدُ عنادلَ زرقاءْ

يا عاشقُ
زهرُ الخوخِ بلونِ غروبِ الشمسِ
وأزهارُ المشمشِ حمراءُ
مطعّمةٌ بالحنّاءْ !
وعلى سيقانِ الزنبقِ
أزهارُ الصبحِ بيوضٌ بيضاءْ

فتسلّقْ داليةَ السكرِ إلى أوّلِ عنقودٍ
تعقدُ فيه الدمعةُ صافيةً
والبرعمُ يبدأُ بالإيراقْ !

واشربْ من فمها العذبِ
عصارةَ عنقودٍ ذائبةً
كنبيذٍ مختمرٍ يتقطّرُ في فمكَ المخمورْ !

فالمرأةُ زهرةُ لوزٍ
تتفتّحُ في عيدِ النورْ ..
وأنوثتها نافورةُ موسيقى

يا نقراتِ الغيتارِ وتغريدَ العصفورْ !
يا عاشقُ
شعشعَ رمّانُ الصبحِ (مصابيحاً)
والأشجارُ شموعٌ تتلألأُ تحت الشمسِ
فتشعلُ في الحقلِ مآذنَ من بلّورْ .

فامشِ بروحِ الهدهدِ
فوقَ بساطِ الحزنِ الأبيضِ
إنَّ الأرضَ كنائسُ خضراءُ
يزقزقُ فوق مصلاّها طائرُ نورْ !..
اصنعْ نايكَ من قصبِ النهرِ
وغيتاركَ من خشبِ الحورِ
وغصنِ الصفصافِ الحاني
فوق مرايا غديرِ الماءْ !

واسهرْ ليلةَ صيفٍ
تحتَ شفافيةِ الموجةِ
كالقمرِ الساهرِ في زهريّتهِ الزرقاءْ !
واغزلْ بالنغماتِ العذبةِ
سوناتا ظمأ التوتِ
لفينوسِ الماءْ !

اسهرْ في عيدِ الموسيقى
واسمعْ في صوتِ الغيتارةِ
ما يجعلُ ناعورَ النهرِ يدوُر بشلّالاتٍ
راقصةٍ
حولَ سراجِ النورِ المتلألىءِ
في إيقاعٍ موزونْ !..
ويخلّقُ لليلِ نوافيرَ مضوّآة" بقناديلِ الليمونْ .

... صوتٌ يتسقسقُ أرخمَ من صفرةِ عصفورٍ
أوصدحاتِ الحسونْ !

صوتٌ يجعلُ كلَّ الأرواحِ تطيرُ من النشوةِ
من سطحِ الأرضِ إلى سطحِ الليلِ
ويعلو كفراشاتِ الصابونْ .
فالغيتارةُ ـ روحُ الشاعرِ ـ
سارحةٌ (بتقاسيمٍ) زرقاءَ
وعزفٍ عذبٍ مأنوسٍ ، محزونْ !

والغيتارةُ أختُ الكروانِ
وبنتُ أخ الحسونْ !
يا عاشقُ أغمضْ عينيكَ

لتسمع موسيقاكَ مصفّاةً
كسماءِ الفضّةِ في الأصيافْ

واغمسْ نفسكَ في ليليّةِ سكرٍ قمراءَ ،
ونسلِ شفّافِ الأوصافْ !

أنتَ التائقُ للخلوةِ والرائقُ في الهدأةِ
والطائفُ حولَ حقائقها
والعاطرُ بالطيبةِ والألطافْ .

أنتَ الناصفُ منتصفَ الشهرِ القمريِّ
بمسطرةِ الغيبوبةِ
والرائي القمرَ المطليَّ بماءِ الفضّةِ
في الأريافْ !

أنتَ السامعُ قلبَكَ في جبِّ الظلمةِ
والطاوي صمتَكَ طيَّ مسافاتِ الليلِ
وأنتَ الصاحي في مطريّةِ موسيقى
والمغشيُّ عليهِ بنشوةِ خمرٍ نفنافْ !

أنتَ وأنتَ وأنتَ
الدمعةُ إن باحتْ روحُ الريح
بسرِّ الحزنِ على ضُمَّةِ صفصافْ .
فأنسْ للموسيقى في عيدِ الموسيقى
وتسقسقْ بأحاسيسكَ
بينَ غديرينِ صغيرينِ كصوتِ العصفورةِ
فخريرُ الماءِ الرقراقْ
ناقلُ موسيقى البهجةِ
(من إشراقٍ إلى إشراقْ) .

□□

عصفورة الحلم ..

مشهد / طهران / دمشق:

تسعينات ما مضى...

□ محمود حامد

*...إليك... وأنت تنأين في البال،
وتقتربين في الحلم أكثر،
حتّى أحسّ بأنفاسك كأنّها
تبعث الحياة في صميم الرّوح...
أحسّك تلك النّسمة التي...
تبثّ في رعشة العشب، فأصحو على:
الشّال... بما يرفّ، واليدين... بما تلوّحان

*

... أرأيت كيف يكون برقي،
في احتكاك دم القصيدة بالنّدى!!؟
كيف انكسرت أمام صوتي!!؟
حين كنت أنا الصّهيل،
وكلّهم... كانوا صدى!!!

*

أرأيت كيف تصير لحظتنا مدى!!؟
كيف اشتعلنا في كتاب الذّكريات،
ولم يكن غيري وغيرك:
في كتاب الذّكريات،
وكلّهم... مرّوا سدى...

*

أرأيت كيف يحنّ صوتٌ للبكا:
نايًا.. يثير بنا مواجعنا... ويمضي،
كيف يخترق البكاء إلى الغناء،
وكيف يتركنا، ويمضي
كيف تشتعلين فوق يدي،
كرعشة عشبةٍ في الأرض،
كيف يزيدني هذا اللّهيب تمرّدا!!!؟

*

كيف اشتعلت،
وكيف أشعلني أنينك،
لحظة اختصر السّلام الموعدا؟!!!
ورأيت جمرك يشتهيني،
حين أطفأنا رماد الذّكريات بباب غربتنا،
رأيتك جمرةً:
تمشي بأحلام القصيدة في الخيام، تثيرها،
كي تستفيق على نشيد الجمر،
أيقظها على وهج القصيدة،
وهي تختصر الرّماد: حكاية الغرباء...،
أيّ حكايةٍ تلك الّتي...
ظلّت تثير الموقدا
عن لحظةٍ قد أشعلتنا...،
لحظة اختصر السّلام الموعدا؟!!!

*

كنت الطّريق إلى غدٍ...،
يمشي إليك، وكنت لي:
ذاك الغدا
ويداً تعانق من صبابتها يدا
وأقول: يجمعنا على:
وعد اللّقاء المشتهى... وعد الكتاب،
وكم تمثّلناه ينطق باليقين مجدّدا
حتّى كأنّا... حين لازمناه،
خلنا وهجه الدّريّ يسطع:
ملء هذا الدّهر...،
يسطع خالداً، ومخلّدا
حتّى كأنّا...،
ما نزال بنشوة النّور الّذي عشناه،
مأخوذين فيه، ولم نزل:
نتصفّح الآيات... نتلوها،
فنلمح في بياض الفيض:
أجمل ما بدا...
إنّ الذي وهب البشائر في الكتاب، هو الّذي
وهب الضّياء محمّدا
إنّا نتوق إلى الضّياء، لأنّنا
كنّا استعرناه لأطفال المخيّم،
يدحرون به الظّلام الأسودا
ويردّدون: غداً لقاء العمر يا وطني،
غدا!!!

*

كم أشعلتك يداي،
لحظة كان جمر الموقد المنسيّ يبعثنا على:
ما نشتهيه... من التّذكّر،
كيف كنّا غارقين مع الدموع المطفآت على
المواقد،
والبريد من البلاد

وكيف تختصر المسافة بيننا والأهل،
حين نغيب فيما بثّه الوطن الحبيب من
الصّور!!؟
أمضي إلى الشبّاك، أصرخ: (راجعون)،
وأنت والأولاد حولي تهتفون،
أرى بكم شجراً يقوم من الرّماد إلى البلاد،
يخطّ أوّل خطوةٍ خضراء في درب الظّفر
وأنا أغنّي: (راجعون)،
ودمعةٌ منك استثارتني،
فصحت عليك: يا شجراً يقاوم... ما
انكسر!!!
كيف انكسرت أمام صوتي...
لحظة انكسر الغناء على الوتر!!؟
كيف اشتعلت على ضفافي:
آن كنت، وآن كنت،
وآن ترسمنا الأصابع في المطر:
حلماً يطلّ على المفارق،
ثمّ يخطفه السّفر
في اللّحظة: الأولى/ الأخيرة،
في اللّقاء المختصر!!؟

*

في اللحظة الأولى/ الأخيرة... نلتقي
فوق الرّصيف... مغادرين: أنا وأنت،
قطار غربتنا يعاكس وجهتينا:
أنت نحو المغرب النّائي بعيداً، إنّما
أحسست أنّ الغربة الرّعناء تقذفني
لذاك المشرق
وظللت، في سرّي، على طول الرّحيل،
أصيح من وجع التّنائي:
هل ترى... يا ربّ... هذا منطقي!!؟
ولآخر الدّنيا... ستلبسني همومي،
ثمّ أخلعها إذا... ما حان وقت الذكريات
ارتدّ صوب الأهل، والوطن البعيد
فيما تبقّى في الحقائب من بريد
والدّرب منكسر الخطى نحو الجهات
حين المفارق وزّعتنا في المنافي،
والمنافي وزّعتنا في الرّسائل،
والرّسائل وزّعتنا أمنيات!!!

*

كم كنت، كم كانوا، وقلت:
أولئك الغرباء: ما بيني وبينك... عابرون
لكنّهم... كانوا،
وكنت لديّ مفترق الطّريق:
إلى الصّبابة، والجنون!!!
يوماً، وقلت: سيرحلون
لكنّهم... متشبّثون بوهمهم...،

متشبّثون، كما تشاء خرافة الوعد الّذي:

حاكته... في اللّيل.... الظّنون

يمضون!!؟ تلك حقيقةٌ، لكنّها...

ستثير فينا من الأسى ما يشتهون

فيد المنون تمرّ يومياً بأحلام الخيام،

فتخطف الأحلام من بعض الغصون

لكنّنا والله مثل تراب هذي الأرض نحن معمّرون

والموت لا يسعى إلى الزّيتون... لا، وتظلّ في الأرحام:

رعشة زيزفون!!!

*

أرأيت يا عصفورة الحلم الشّهيّ:

جنون... ما كنت اشتهيت أنا...،

وهم... ما يشتهون!!؟

فأولئك الغرباء: ما بيني وبينك... عابرون

وأنا... بعمري أفتديك،

وذاك جمر قصائدي،

سيظلّ يصرخ: أن تكون

فعليك أن تختارها...،

هي هكذا...،

ستظلّ مفترق الطّريق:

إلى الصّبابة... والجنون!!؟

□□

الشعـــر ..

ردي علـى الحـرف السـلام..

□ مصطفى عثمان

رُدِّي على الحرف السلام
واشرقي ..
كل الورود عن الصبابة تسألُ

ما ضرَّ ثغرَ الياسمين إذا زهى
فوق الحروف ..
بأي روضٍ ينزلُ

كل الدروب إلى سمائك ترتجي
عذب الكلام ..
ولا يهمُ القائلُ

كم ذاب في عينيك حلمُ طفولتي
وكم استراحت لليراع أناملُ

وكم استطاب الحب في بحر الشذى
وكم انتشيتُ على النجوم أُغازلُ

حتى تملّكني هواكِ ورحت ما بين
القلوب عن الهوى أتساءَل

هل قبل سحر الشام أزهر برعمٌ
وزهت بعطر الياسمين منازلُ ؟

لم يطفئ الزمن الكئيب مشاعري
وعلى هواك العمرَ عشتُ أقاتلُ

ابحرتُ في لُجج الزمان ولم أجد
إلا زمانكِ يا دمشقُ ، الأجملُ

لولاكِ ما انسكبَ الضياء على الحروف
ولا تأنق للعروبة منزلُ

ما أعطت الدنيا لغيرِكِ مجدها
لتظلَّ بينكِ والسماء رسائلُ

أعطيتِ للشرق الحياة وكم زهت
فيكِ العصور وكنتِ فيها الأنبلُ

لا شيء يسمو فوق بوح قصائدي
إلا جلالُ الشام فهو الكاملُ

ما نال منك الدهر في نكباتِهِ
مهما أتتكِ مع الرُعاع جحافلُ

ستظلُّ تنزفُ يا دمشق قصائدي
حتى تفيض من الجراح سنابلُ

يا شام صبراً فالخطوب وإنْ غدتْ
ملءَ الجهات وكل خطبٍ زائلُ

□□

الشعـر ..

أدرب نفسي على لعنة الكبرياء..

□ أحمد أبو سليم*

بأيِّ اللُّغاتِ أتيتُكَ أحبو
وَكُلُّ اللُّغاتِ صِفاتٌ تُؤَجِّلُ فيكَ اكتِمالي؟
أنا حَسرةُ الأُمنياتِ الأخيرةِ عِندَ الزَّوالِ
صَهيلُ الظُّنونِ
وَنارُ الجُنونِ
أنا رَغبَةُ النَّهرِ
جوعُ الطِّباقِ
وَسِرُّ العِناقِ
وَأُمّي تَدلَّتْ على مَذبَحِ الطِّينِ قَبلَ الظِّباءْ
أُدَرِّبُ نفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرياءْ

أُحَرِّرُ سِجنَ الطُّفولَةِ مِنّي
أُقايِضُ ثَوبي بِتفّاحَةِ اللهِ
كَي لا أُعيدَ التِباسَ النُّبوَّةِ
أَيُّ الكَلامِ سَأَلبَسُ كَيما أُجَنُّ
وأَرتَدُّ فيكَ بلا كَومَةِ الطّمي
شُعلَةَ ماءْ؟
أُدَرِّبُ نفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرياءْ

أَزيدُ مِنَ الصَّمتِ كَيلَ اكتِشافي
وَسِرٌّ ارتِعاشي
أُرَفرِفُ طِفلاً تَفلَّتَ مِن جاذِبيَّةِ قُطبِ التُّرابِ
فَمَنْ لي إذا القَلبُ حارَ
وَصارَ الفَريسَةَ
يَقطُرُ دَمعاً
وَيَحمِلُ رائِحَةَ الحُزنِ كالغُرَباءْ؟
أُدَرِّبُ نفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرياءْ

* روائي وشاعر من الأردن .

ظَلامٌ عَلى الوَقتِ بَينَ الظَّهيرَةِ والصُّبحِ
والشَّرقُ حُرٌّ يَدورُ بلا عَقربِ الوَقتِ
عكسَ الطَّبيعَةِ
كُلُّ الرَّمادِ تَحرَّرَ مِن قَبضَةِ المَوتِ
هذا السَّديمُ حَماماتُ أُمّي
أَنا خادِمُ المَزهَرِيَّةِ في الشِّعرِ
كُنتُ أُقَلِّمُ بَعضَ الأَصابِعَ
أَصنَعُ مِنها وُروداً
اغَمِّسُها بالدِّماءِ
لَعلَّ أَريجَ الأَصابِعِ
يُخرِجُني مِن حِصارِ الإِناءْ
أُدَرِّبُ نَفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرِياءْ

عَلى ضَوءِ زَيتِ الحِجارَةِ
كُنتُ أَخيطُ الرَّسائِلَ في خَيمَةِ اللهِ وَحدي
وَأُسدِلُ جُرحي عَلى صَوتِ ناي
وَأُسنِدُ غَيمَ السَّماءِ بِرأسي
غَريباً عنِ النَّهرِ قُلتُ: أُحِبُّكِ

حَتّى وَلَو ذابَ قَلبي كَصابونَةٍ
في وِعاءٍ مِنَ الماءِ
إنّي أُحِبُّكِ
كانَ أَبي هَرَماً مِن حِجارَةِ هذا الطَّريقِ
يُحَدِّقُ حيناً إلى غَيمَةٍ
مِن بَقايا السَّماءِ الَّتي سَقَطَت فَوقَ أَسوارِ عَكّا
وَحيناً إلى الرِّيحِ تَشُبُّ في صَدرِهِ مِخلَبيها
حَزيناً تَداعى
وَكُنتُ كَدَفقَةِ حُزنٍ أَخيرٍ مَعَ النَّهرِ أَجري
إلى مُنتهايَ
على رَحمِ أُمّي
على حَيثُ فارَت كُؤوسُ الرِّثاءْ
أُدَرِّبُ نَفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرِياءْ

أُدَرِّبُ نَفسي عَلى قَلَقِ الخَلقِ/
ماذا تَبَقّى سِوى قَبضَةِ الطِّينِ مِنّي؟
وَكَيفَ استَحالَ الغَريبُ إلى ضِفدَعٍ
في الزُّقاقِ يُغَنّي

وَلَـمْ تُشـفهِ قُبْلَـةُ العِشـقِ مِـن كَيْـدِ سِـحرِ
النِّساءْ؟
أُدَرِّبُ نفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرِياءْ

أُدَرِّبُ نفسي عَلى قَلَقِ الشِّعرِ/
ماذا تَقولُ القَصيدَةُ للشُّعَراءِ
إذا مالَتِ الأرضُ مِنْ ثِقَلِ الأنبياءِ الَّذينَ قَضَوا
عِندَ بابِ المَدينَةِ مِن أجلِ قَطرَةِ ماءْ؟
وَماذا تَقولُ القَصيدَةُ للشُّعَراءِ
إذا بالَ كَلبٌ عَلى مَوكِبِ الشُّهَداءْ؟
وَماذا تَقولُ لِعبّادِ شَمسٍ أُصيبَ بِضَربَةِ شَمسٍ
وَأَوغَلَ في الانحِناءِ
بِحُجَّةِ أنَّ الصَّلاةَ إلى الشَّمسِ صارَتْ رِياءْ؟
أُدَرِّبُ نفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرِياءْ

أُدَرِّبُ نفسي عَلى قَلَقِ الخَوفِ
ماذا وَرِثتُ سوى جَسَدٍ وَرَقٍ في الحَريقِ
وَسِجنٍ لِعَقلي
وَخَتمِ الذَّهابِ؟
احتَرَقتُ بِشِعري
وَلَمْ أَستَعِدْ بَعدُ دَربَ الإيابِ
أُدَرِّبُ نفسي عَلى صَدرِ أُمّي
عَلى الوَقتِ
أيُّ النِّساءِ سَتَحفَظُ سورَةَ حُزني
وَحُلمَ الشِّتاءْ؟
أُدَرِّبُ نفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرِياءْ

أُدَرِّبُ نفسي عَلى قَلَقِ المَوتِ
أيُّ الحَواجِزِ تَفصِلُ بَينَ الخَيالِ
وَحُزنِ الرِّجالِ
إذا الشَّمسُ غابَت وَراءَ السَّحابِ
وَمالَت عَلى صَفحَةِ الماءِ بَعضُ النَّوارِسِ
والأرضُ دارَت بِلا مِحوَرٍ
كَي تُعيدَ انبِثاقَ البَلابِلِ مِن صَوتِ نايٍ
يُحَرِّكُ دَمعَ الحَجَرْ؟
لإسكَندَرَ الطَّبلُ، والشِّعرُ، والأغنياتُ
وَأَقواسُ غارٍ
وَلِلمَيِّتينَ شَواهِدُ بَيضاءُ مَدَّ البَصَرْ
فَمَنْ ذا تَذَكَّرَ جَيشَ الرِّجالِ الَّذينَ قَضَوا

دونَ أيِّ اعتذارٍ وأيِّ رثاءْ؟

أُدَرِّبُ نفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرياءْ

سَلامٌ إلى مَطلَعِ الفَجرِ

وَالكَونُ سِرِّي

أَرى الأَرضَ يَحمِلُها رَجُلانِ عَلى الكَتِفينِ

وَكُلُّ الرِّجالِ نِقاطُ ارتِكازٍ هَواءْ

أَرى الظِّلَّ يَمشي بلا صاحِبٍ

والمَدينَةَ تَهوي

أَرى الوَقتَ وَشماً عَلى مَقعَدٍ حَجَرِيٍّ

أَرى امرَأَةً لا تَهُزُّ النَّخيلَ

وَجيشَ المَغولِ تَدافَعَ صَفَّينِ

مِن ماءِ دِجلَةَ حَتّى الجَليلِ

وَفَرجَ البَتولِ يَسُحُّ دِماءْ

أُدَرِّبُ نَفسي عَلى لَعنَةٍ قَد تُسَمّى مَجازاً

بَقاءْ

أُدَرِّبُ نَفسي عَلى لَعنَةِ الكِبرياءْ

□□

الشعر ..

أحلام مضرجةٌ بالأنين..

❑ بديع صقور

(الرياح تدور حول التلال وتذهب..

إن التراب يتوجع..

إن العشبُ لا يولي الأدبار..

لا يجثو حين تأتي الثيران المتوحشة..

لسوف تدور.. وتدور.. ثم تذهب).

من كتابةٍ على رقُم بابلي قبل بألفي سنة

إذا ما سقطتْ أوراقُ الأغنية

فلا تنتظرْ من الطيور

سوى الرحيل

***

نحرسُ الريح

نحرسُ بيت الريّح

نتلحف غيمة عابرة

وعلى غفلةٍ تُسقطنا الأحلام كمرساةٍ

إلى أعماق الظلمة الموحشة

والمنسية كخريف بعيد.

***

تتكسر أحلامنا

الحاضرُ " ورد مضرجٌ بالأنين "

***

يوم غدوتُ وحيداً كنهر

ذبلتْ أوراقُ دمي

وغفوت كغصنٍ يابسٍ

على ساعد الضفاف

يوم غدوتُ وحيداً كعصفورٍ

احتسبتُ الريح بيتي

احتسبتُ النجوم عناقيداً

تتدلى من أغصان السماء.

* * *

يوم احتضنتُها كزهرةٍ

راهنتني على المُضي معاً

إلى آخر دربي

وإلى أبعد نجم في المغيب.

* * *

قبل أن ننكسر كشربة ماء،

كان صوتها الممتد من صحوة الزبد

إلى شرايين الوجع

يوقظني، أنا والشمس

* * *

تقاسمنا رغيفَ الأحلام

تقاسمنا صوت المطر

قالت لي:

أودُّ أن أراك على رأس الجبل

هادئاً كشعاع فجر..

مثل أغنيةٍ نسيتها العصافير

فوق الصخور

* * *

نتقاسم الأحلام

نتقاسم الريح

وأحضنها كزهرة

هذا العجوز الذابل

كورق الخريف

بماذا يحلم؟!

ماذا يرتجى من الانتظار

سوى الرحيل؟!

يحلم الغريب بكوخ امرأة

تحلم المرأة بقلبٍ دافئ كعصفور.

يحلم المبحرون بالتلال والشواطئ

ورؤية من غابوا عنهم وراء الضفاف.

يحلم العابرون بابتسامة زهرة

يحلم الأطفال بلعبة، ولفافة زعتر.

يحلم القتلة

بحقول مفروشة بالأشلاء والأنين.

تحلم الصبية بصهيل عاشقٍ

وسلة من قُبل..

تحلم الأم

برجوع أقمارها الغائبين

من ميادين الحروب.

يحلم النهر بسهول فسيحة

وبحر بعيد..

تحلم الجبال

الا تفارقها النسور

وأن لا يغادرها الثلج

والغيم، والريح

* * *

حلم الرعاة

قطيع وشبابة، وعصا

حلم البحارة

سفنٌ ونوارسُ، وشطآن

حلم المرأة

الا يكسرها الحبُّ.

وحلم الرجال

الا تكسره المرأة

حلم المشردين

بيتٌ، وكسرة خبز، ولحاف.

حلم الشاعر

مطرٌ وقصيدة، وضفة للحب
وآخر رشفةٍ من نبيذ ثغرها
تحت سماء متلألئة بالنجوم.

حلم الملك
عرشٌ وصولجان
تاج وعبيد
حلم السياسي
شاشة تلفاز
ومشاهدون معجبون
منبر للخطابة، وحشد من المصفقين
والتابعين، والزاعقين.. و!!
حلم المصلي
جنة وسعها بيت جدته.
وحلم الشعوب
وطن للرغيف والحبِّ و السلام .

اللاذقية/ كانون 1/ 2013

□□

ترانيم البداية..

□ محمود حبيب

أسكرت هذي الذرا من بوح نغماتي
وأرخ الشعر أفراحي وآهاتي
من زيت زيتونها أوقدت قافيتي
ومن جنى تينها عبأت سلاتي
بين الأسى والتأسي والرجاء... أنا
قسمت حظي وآمالي وخيباتي
وأرجحتني على (ستين عاصفة)
ريح فعرّتْ غصوني من وريقاتي
هو الخريف فهل في الكرم دالية
أو في الدنان بقايا من ثمالات
هذي بلادي وأرجو أن يسامحني
ربي إذا عاتبت في ذاتها ذاتي
نثرت قلبي على تلاتها نغماً
وفوق شطآنها وزّعتُ موجاتي
باد هواك وإن حاولت أكتمه
فلا يغرّنك في لون شيباتي

فقبـــــل آذار نيســـــان وبعـــــدهما
ســقيت مـــن غـــيم تشـــرينين قمحـــاتي

* * *

أنـــا رأيـــت (قميصـــاً مـــن دم كـــذب)
يعـــاد نســـجاً حـــديثاً بـــالطلاءات
(ولم يقـــدّ قميصـــي قَـــطُّ مـــن قبـــل)
ولا اطلعـــت علـــى أســـرار مـــولاتي
ومـــا رأيـــت (قميصـــاً ردّ لـــي بصـــراً
ومـــا ســـجدت إلى (عـــزى ولالات)
لأنـــني قلـــت عـــن أصـــنامهم: نجـــس
وبـــذرة الشـــر... أصـــحاب الجـــلالات
أفتـــوا بقتلـــي... فقلـــت الله يعصـــمني
فالشـــام (نـــوحي، وطوفـــاني، ومنجـــاتي)
ولم يـــزل (رأس يوحنـــا) علـــى طبـــق
بـــه تـــراقص (ســـالومي) الخبيثـــات
ويـــا محمـــد (هـــا أفيـــال إبراهـــة)
عـــادت وقومـــك أشـــتات بأشـــتات
مـــذاهب طحنتنـــا في تعـــددها
مـــا بـــين نـــص، وفتـــوى واجتهـــادات
الآن نـــدخل في الممنـــوع فاســـتمعوا
في مـــوجز عـــن أعاريـــب الســـخافات

(عشـــرون) زدهـــم وبـــارك في تكـــاثرهم

واخـــتم (بتبـــت) علـــى هـــذي الـــدويلات

ولـــيس في وطـــن الأعـــراب زاويـــة

إلا وهبـــت بهـــا ريـــح الخلافـــات

هـــي السياســـةُ مـــا تنفـــك تجلـــدنا...

حتـــى كفرنـــا بأربـــاب السياســـاتِ

* * *

أرى وأقســـم لا ظنـــاً ولا حلمـــاً

ولا تصّـــوروهم... وادعـــاءات

ولســـت أزعـــم أنـــي (جئـــت مـــن ســـبأ)

ولســـت مـــدعياً علـــم النبـــوءات

إنـــي لأبصـــر طوفانـــاً وأنـــذركم

أن الخـــراب الـــذي تخشـــونه آت

فـــلا البكـــاء علـــى الماضـــي يفيـــد ولا...

(......) ولا... نقـــط الإمـــارات

للشـــام بـــين بـــلاد الله منزلـــة

كـــدرة العقـــد في جيـــد الجميـــلات

والشـــام تلـــك لهـــا مـــن فضـــل خالقهـــا..

عشـــر... (وأوتـــي موســـى تســـع آيـــات)

وجوقـــة الإخـــوة الأعـــداء نعـــرفهم

ممـــن يبيعـــون ربـــاً (بالـــدولارات)

إن كـــان شـــرق جديـــد مثلمـــا زعمـــوا

فشـــرقنا نحـــن... لا شـــرق (الولايـــات)

ولست والله فيما قلت أشتمهم
فذاك خارج بحثي واختصاصاتي
ونحن نعرف من ضحوا ومن جبنوا
والمدبرين هروباً في الملمات
ونحن نعرف من يبني لنا وطناً
ومن يضارب في سوق العقارات
سيستحيل هباءً كل ما سرقوا
فما الحياة سوى بعض الفقاعات
خذني إلى الشام وازرعني بتربتها
قصيدة صاغها رب المروءات
واجهرْ بعشقك وانهلْ من سلافتها
عذراء تنبئ عن معنى السلافات
وأنزل على نجل سيف الحق... حافظنا
ليث العُلى والمعاني والكرامات
مستمسكاً بهدى الرحمن منتصراً
بالله والشعب موفور العطاءات
قرأتُهُ في (أبي ذرّ، وفي عمر
وفي علي) ولم تخطئ قراءاتي
اصنع لنا الفلك (يا بشار) معتصماً
بالحق واعبر بنا كلَّ المحيطات
على اسم ربك سر بالشعب في ثقة
فالشعب أصدق من كل القيادات

□□

القصة ..

رسالةُ إلى غائب..

□ عدنان كنفاني

أكتب لك.. صديقي "أبو إبراهيم"..

الآن أذكرك، ولم تكن تغيب عن خاطري وفكري قبل هذا الجنون الذي عصف بنا جميعاً، ولست أدري هل ستصلك رسالتي هذه، هل ستقرأ، هل أنت بين الأحياء، أم غادرت هذا العالم؟

الآن، بعد سنة وعشرة أيام بالتمام، أذكرك، وقد كنتُ غائباً حتى عن نفسي خلال فترة طويلة بساعاتها ودقائقها، وحتى ثوانيها، لم أعد أذكر منذ متى بَدأت، ولا متى تنتهي، وكيف بدأت أصلاً، وهل تراها ستنتهي، فكلّ الأيام تتشابه، والأحداث تتكرر، وأقصى ما كنت أرجوه وقتذاك أن أوفّر، أو أن يوفّر أحد ما، لي، شيئاً يحشو معدتي التي تيبّست من طول الخواء..

كنت أنظر خلسه عبر النافذة الوحيدة التي تطلّ على "الحارة"، كي أعيد إلى ذاكرتي شيئاً يبعدني عن الجنون، ألصق صفحة وجهي على زجاج النافذة لأصل بناظريّ إلى المكان الذي كنا نجلس فيه في أماسي كثيرة.. لم يعد ذلك المكان مكاناً، بل أكوام دمار وحجارة ورمل وغبار، وكرسيانا الواطئان شظايا تطلّ بفزع من منابت الدمار.

اليوم، وأنا في مكاني الجديد هذا، وسط ناس وضجيج، بدأت أحسب ذلك الزمن الذي فات..

سنة وعشرة أيام بالتمام والكمال..!

امرأة عجوز، لست أدري كيف استطاعت أن تُخرجني من ذلك الجحيم، تحمل لي، كلما استطاعت إلى ذلك سبيلا، ما تيسّر لها من ماء وطعام، تطعمني، وتمنيني بابتسامة واثقة، تقول، إن الفرج قريب.

أيّ فرج تتحدث عنه وهؤلاء الغرباء يصولون ويجولون كأنهم أولياء، بل كأنهم أرباب هذا الكون.

هل تذكر "أبو خضر"، الرجل البغيض، مربّع السحنة البليدة.؟! لا بد أنك تذكره كما أذكره أنا فقد كنا معاً ننتظر سماع صوته الأجشّ ينادي على الماء، يحمل على عربته المهترئة براميل قذرة مملوءة بماء الله يعلم من أين يأتي به، وحمار مسكين يجرّهما ببطء.

وعندما طوّر مهنته، وأصبح بائع "مازوت" لم ينس حبّه للماء فمارس الخلط بينهما حتى تقززّت الناس من انفجارات مواقدهم.

"أبو خضر"، أصبح قائداً، يقود مجموعة كبيرة من الشباب المسلحين حتى رقابهم، ويحمل كثير أسلحة، وجعبة كمخلاةٍ يوحي أنها مملوءة قنابل وأدوات قتل، وفي تلافيفها الرحبة مخبأ لمستلبات غنيّة، ربما كنت أنا وحدي من يعرف ماذا يوجد فيها!

تسألني كيف.؟ حسناً، ولكن ليس قبل أن أروي لك حكاية أنت تعرفها، أذكّرك وأتذكّر فقط كي نستعيد معاً ذلك الزمن الموغل بالترف، سأحدثك عن تلك العجوز، كانت تأتيني دائماً في أوقات مختلفة متباعدة، تطعمني مما تحمل، ولا أسألها كيف، ولا من أين حصلت على هذا، ولا ما هذا الذي تطعمنيه..

في أمسية باردة، سألتها، من أنت.؟ ضحكت.. قالت وهي تمسح فمها:

ـ عزا.. ليش بدك تتجوزني!!

ضحكنا معاً، وفي ذلك المساء، صدقني، رأيت "أم سعد" تقفز من بين عينيها.

أخرجتني من الغرفة، ولفّتني ببطانية عتيقة وكشفت عن صدري، ثم رشقت على صدري وعنقي ثفل قهوة، وهمست:

ـ استلقي هنا كالأموات، إياك أن تقول شيئاً، أنت الآن تصارع الموت.

ثم جاءت برجل مدجّج بالسلاح، أشارت إليّ بفزع:

ـ جَرَب وطاعون.

لقّم الرجل بندقيته، فسارعت تستدرك:

ـ احذروا من العدوى السريعة لو قتلتموه.. أخرجوه من هنا وأرسلوه إلى الحاجز العسكري فقد يعديهم ونتخلّص منهم جميعاً.

قذفوني على منعطف قريب من الحاجز، ودفعوني دفعاً، بعد لحظات كنت ملقى على كتف جندي حملني وركض بي إلى وراء الساتر.

أخرجتني من المخيم، ومن حومة الموت اليوميّ.

الآن أنا في مجمّع لناس مثلي شرّدهم "الجرب والطاعون" أيضاً، في مدرسة، أصبحت بقدرة قادر مأوى، يغمرها ضوء الكهرباء، وسيلان ماء، وطعام، ودفء.

تلك المرأة العجوز، قالت: سمّني ما شئت، ثم قالت، وطيف دمعة تجرح أخدوداً على وجنتها: سمّني "أم العز".. "أم عزّ الدين الدويري".

الغريب يا صديقي وما أثار فضولي حقاً، إنها تسكن في حيّنا منذ أقمنا فيه ولا أعرفها، ولا أعرف عنها شيئاً، حتى عندما خرجنا في وداع شهيد من شباب الحيّ استشهد في مواجهة مع الصهاينة، لم أعرف أنه "عزّ الدين" ابن "أم العزّ"، تلك العجوز التي تشبه المعجزة، سخّرها الله لي في أشد حاجتي إلى أحد، "أم العزّ" التي تشبه "أم سعد" في كلّ شيء.

كنت في بيتي أقيم، وحيداً كما تعرف بعد أن رحلت زوجتي عن العالم، وبعد أن انفضّ أولادي عني إلى بلاد الشتات، لا أعرف إلى أين أذهب، ولا أعرف كيف أخرج من وسط هذا الجحيم الذي تفجّر فجأة من كل مكان، نصف البيت تهاوى على إيقاع قصف لا أعرف من أين يأتي، ولا لماذا يستهدف بيتي على وجه الخصوص، أو أنني في واقع وحدتي تصوّر لي ذلك، وعندما شحنت بقايا شجاعة في نفسي، ومددت رأسي أنظر من النافذة، كانت طيور جاري "أبو رامي" لا تجد مكاناً تهبط فيه بعد أن دمّرت "العشّة" التي كانت مأوى لهم، يسرحون فيها، لم أعد أسمع صوت صفير "أبو رامي" ولا رشق حصواته، أو قشور الفاكهة وهو "يكشّهم" بفرح وغبطة.

عرفت من "أم العزّ" فقط، أن باب بيتي طار من مفاصله، وبدا البيت كأنه خرابة، لم يبق منه غير تلك الغرفة التي أقمت فيها سنة وعشرة أيام، لا يمكن لأحد أن يتخيّل أن في هذا الركام والدمار، وأكوام الهبيط، تقوم غرفة قابلة ليقيم فيها قطّ.

دخلت العجوز، لتجدني مكوّماً في ركن الغرفة، ألتفّ ببطانية علّها تحميني من رصاص طائش، رفعت طرف البطانية عن عينيّ، وابتسمت بسخرية:

ـ عزا.. رجّال ومتخبي..

لم أدر بماذا أجيب، نعم، كنت شبح رجل مختبئ في ظلّ بطانية عتيقة.

ـ كوم.. كوم وكف، لعيون أبو إبراهيم.. (تخفف حرف القاف بحرف الكاف)

تعرفك جيداً، وعلى الرغم أنك صديقي، ومنذ سنوات طويلة، لكن "أم العز" كانت تعرفك أكثر مني.

نعم حدّثتني أنت عن الملازم الأول في الجيش السوري الشهيد "إحسان كملماز"، لكنك لم تقل لي بأنك أمضيت معه، وأنت فتى في مقتبل العمر ثلاث ليال في خيمة واحدة قبل أن يستشهد على أبواب مدينة صفد في العام 1948.

أعرف أنك أمضيت سنوات في الأسر.. لكنك لم تقل لي إنهم أسروك وأنت تحمل رفيقك الجريح بعد أن قمتما بتفجير محطة توليد الكهرباء في مستعمرة "مشمارهايردن" في قلب فلسطين، ثم تُمضي عشر سنوات كاملة في الأسر..

"أم العز" تعرفك جيداً، وتعرف عنك أكثر مما أعرفه عنك، على مدى سنة وعشرة أيام كانت تعتني بي، لم تتركني أبدا، وكلما حاولت أن أبيّن لها شكري وامتناني، تقاطعني بحزم وتردد: "لعيون أبو إبراهيم".. تغيب يومان أو ثلاثة أيام، لكنني أثق بأنها ستأتي في وقت ما، تحمل أي طعام، وماء، تنقر على زجاج النافذة الوحيدة المطلّة على شارع الحارة ثلاث نقرات فأفتح لها باب الغرفة..

قالت، وطلبت مني بإلحاح، وهي تحاول تجاوز كومة الركام بباب الغرفة، أن أنظر من شقّ الستارة السميكة إلى الشارع الضيق.

تسألني مرتبكة:

ـ هل تعرف أحداً منهم.؟

نعم، تعرّفت على بعض منهم، ومعهم آخرون بأشكال مخيفة ولحى طويلة، يرتدون "فساتين" قصيرة وسراويل عريضة، ومدججين بالسلاح.

هؤلاء الذين تعرفت إليهم يا صديقي كنا نراهم كثيراً، يقفون في ركن الشارع، ويتهامسون، كنت دائماً تنظر إليهم باستخفاف، ولكن بألم وخيبة، تقول لي بتبرّم:

ـ هؤلاء "شلّة الحبحبجية"..

نتحدث عنهم ونحن نجلس في المكان المثالي الذي تعودنا في أماسي كثيرة أن نحتّله في مدخل الحارة، يطلّ على شارع اليرموك الرئيس، وفي كل مرّة تردد الكلمات ذاتها:

ـ جيل ضائع.. انحراف.. إدمان.. سكر وعربدة.. شلّة زعران.

ثم تختم وصلة التهمّ:

ـ أراهنك أن أيّ واحد منهم على استعداد ليذبح أباه مقابل عشر ليرات ليشتري سيجارة حشيش أو حبوب مخدّرة.

هم يا صديقي، الذين رأيتهم يتجوّلون في الحارة، وفي حواري المخيم، يقتلون ويذبحون آباءهم وأخوتهم لقاء ليرات أيضاً، لكنهم يُسقطون على ممارساتهم فروض "التحليل" الواجبة بنداء "الله أكبر"..

هم يا "أبو إبراهيم" من كانوا "مقنعين" مع "أبو خضر" عندما قبضوا على رجل لم أتبّين من هو، لكنني أخمّن أنه بمثل أعمارنا، عجوز أيضاً، أسمع صخبهم وهذرهم وأنا بمكاني، وقد سمعته بوضوح يقول بما يشبه التوسّل:

ـ يا " أبو خضر" حرام عليك، في بيننا خبز وملح وميّ ومازوت مغشوش يا رجل!!

في تلك اللحظة يا صديقي، خلع "أبو خضر" الجعبة عن كتفيه وعلّقها بشيء ما على خشب نافذة الغرفة التي أختبئ في دمارها، تقف الستارة السميكة حائلاً من دون رؤية ما فيها.

في تلك اللحظة يا صديقي، ومن الشقّ الرفيع في زاوية الستارة، رأيت الجعبة تُسلِمُني جوفها كي أرى فيها العجب.. أكثر من هاتفٍ نقّال، ورزم أوراق نقدية، ومصاغ ذهبي كثير.!

لحظات، وعادت الجعبة تستقر محميّة على ظهر "أبو خضر" وهو يحسم صخب الحوار والرجاء بكلمات حاسمة:

ـ خذوه للمحكمة الشرعية..

ـ يا " أبو خضر" إحنا أخوات وولاد نكبة، يا "أبو خضر" إحنا فلسطينية معركتنا مش هون يا......

يقاطعه بغضب:

ـ "أبو خضر" الذي تعرفه مات من زمان، أنا الآن "العقيد أبو طلحة" وأستطيع مع الشباب أن نفرمك فرم..

ثم يستدرك بحزم:

ـ تمشي وإنت ساكت أحسن ما يحملوك حمل..

وساد صمت ثقيل..

في اللحظة نفسها التي غابت فيها أصواتهم جميعاً أطلّ على دهشتي وجهك، وها أنا ذا أسألك الآن يا صديقي، هل نحن حقاً أبناء قضية واحدة.؟ وهل نجتمع على كلمة سواء.؟ وهل يمكن أن تكون أكثر معاركنا، أو ما يُزجّ بنا ليست على أرض فلسطين.؟

تنظر بكثير من الانبهار إلى شارع اليرموك الصاخب، زحام ناس يروحون ويغدون، ومحلات مزيّنة ببضائع زاهية وبرّاقة، معارض لكل شيء، وما نشتهي من طعام جاهز، وخضار ولحوم وفواكه..

ـ أخاف أن يصبح المخيم وطناً يا "أبو كايد"..

أنظر إليك بدهشة وأنا أتابع كلماتك تقتلعها من وجع يسكن في صدرك:

ـ أكبر خطأ ارتكبه الفلسطيني أنه بنى دوراً وبيوتاً وعمارات من حجارة وحديد وأسمنت هنا وهناك على أراضٍ ليست له.!

ـ إنها إرادة الحياة يا "أبو إبراهيم"

تقول بما يشبه الهمس:

ـ على الفلسطيني اللاجئ أن يحمل "خيمة" على ظهره، تجلده وتخزه دائماً كي تبقى قضية وطنه على مرجل قلبه..

كم تمنيت يا صديقي وأنا في غرفتي الوضيعة، بين أشيائي الرخيصة التي بت على يقين من أنها ستذهب إن عاجلاً أم آجلا لتستقر في جعبة "أبو خضر"، وألف "أبو خضر" لو أنني أحمل خيمة على ظهري.. أنصبها على قمّة جبل، أو في مدى صحراء، أو في جوف وادي ما كنت التصقت بين هذه الأشياء التافهة التي أحسب أنني أملكها.

تقترب العجوز الطيبة مني، وتهمس بحزن:

ـ الجريح الذي كان يحمله "أبو إبراهيم"، ومات على كتفه، واعتقل عشر سنوات في سجن "عوفر" بسبب ذلك، هو زوجي أبو "عزّ الدين الدويري"..

أكتب لك الآن يا صديقي من مكاني الجديد، هو أيضاً بناء من حجارة وحديد وأسمنت لكنه ليس لي، أحنّ إلى بيتي وغرفتي وأشيائي التي تركتها ورائي في المخيم.. أحنّ إلى المخيّم، فهل أصبح هو الوطن؟!

لا أعرف صديقي كيف يمكن أن تصلك رسالتي هذه، وكيف أرسلها، وإلى أي عنوان أنت فيه الآن؟

يبدو أنني سأمزّقها وأنثرها في الفضاء، فلم يعد لأيّ شيء، أيّ قيمة..

□□

القصة ..

أقنعة البحر..

□ عزيز نصّار

اليوم الأول:

أمضي إلى ركني البحري: أضع محفظتي وأرتدي ثياب البحر. انطلق باتجاه الماء.

أتأمل سحر المخلوقات الجميلات. هذا الشاطئ يفيض بالأنوثة: أجساد تتشرّب الضوء والشمس والملح. فتاة تهرول نحو البحر. ممشوقة القوام. جسدها بلون القمح، لا تتماثل أجسام المستلقيات على ظهورهن أو بطونهن، أو على جنوبهن، تعصف بي الحيرة وتدفعني الرغبة إلى اكتشاف عالم هؤلاء الساحرات تحت الشمس المشتعلة.

هنا نعيم لا حدود له هل أستطيع أن أرتشف منه ما أشاء من دون أن أحس بأني أنتهك الحرمات؟

تمسح نظراتي الشاطئ أتخيل أن العيون تراقب حركاتي وتصرفاتي، فهل أغضّ بصري لأمنعه مما لا يحل له رؤيته؟

أقترب من سن التقاعد. عملت في التعليم أعواماً طويلة. لست أدري إذا أضعت حياتي في تلقين الحكمة والفضيلة لأبناء الصحراء، وأنا من سلالة رمل ولهيب وعطش.

أعطي التوجيهات لطلابي فما جدوى ذلك؟ هل يقبلون النصائح الخشنة كالصخرة الجافة؟ تجارب الحياة هي التي تعلمهم.

يخطر لي أن الإلهة الأم تبعث رسالة إلى القلوب والمشاعر.

تلك الأم في الأسطورة كالحلم الغامض. فنون الإنسان قديماً عرضت المرأة بأشكال متعددة. تبدو في هيئة حبلى أو أم تحتضن صغيرها.

ربما تبدو عارية الصدر تقبض على ثدييها بكفيها لتوحي بالعطاء وقد تحمل بيديها سنابل قمح، أو تبسط ذراعيها لتحتوي العالم.

تثير المرأة في تلك الأزمنة الحب والخوف والرهبة. هي كالأرض حاضنة البذور وتبعث من رحمها الزرع الجديد كانت المرأة سراً كامناً فهل هي الآن لا تزال سراً مبهماً؟

اليوم الثاني:

خرجت في الصباح من المنتج البحري، وتجولت حوله، وجدت حرباء لها رأس مثلث الشكل، وظهر محدب وذنب تقبض به على غصون الأشجار، ولها عينان كبيرتان، وقدرة على تغيير لونها لتشابه ما يحيط بها من الألوان.

تجول في رأسي خواطر، هل أستطيع أن أكون مثل الحرباء في التلون؟ فأكون صحراوياً وبحاراً في الوقت عينه؟ هل أكون عاشقاً للدنيا وزاهداً فيها في الوقت ذاته؟

هل أقبل على اللذة الحسية أم أحتقرها طالباً السمو والكمال؟ لماذا أخجل من نظراتي الجائعة؟ هذا ليس فعلاً مشيناً على الشاطئ؟

لماذا لا أمتلك الجرأة لمواجهة من هن أمامي؟ لماذا أفكر أن يحمل كل واحد منا وجهين أو أكثر؟ ونكون ضعفاء أمام إغراءات ما يحيط بنا؟ هل يمكن أن تتشابه الملامح في الخارج مع الباطن لدينا؟

أتساءل وأتساءل عن معاني الحياة؟ ليت نفوسنا تعاف الأقنعة وتخلو خزائننا منها.

اليوم الثالث:

أواجه أسراب النساء الجميلات على الشاطئ. هنا قد ينزع الناس أقنعتهم ماذا يحدث لو أداعب بأصابعي المحمومة اللحم الطري؟

تستلقي أمام البحر حسناء نهداها أهوجان. بياضها اللاذع صيد ثمين. جسدها يلتهب تحت الشمس يثور على الأقنعة والزيف.

تبتسم ذات البياض الناصع. في يدها آلة تصوير تقف وتطلب مني أن ألتقط لها صوراً في أوضاع مختلفة.

أعتذر لأني لا أحسن التصوير، وأنا أملك أحدث آلات التصوير. أقيم معارض تضم صور النوق والخراف وطيور الصحراء النادرة فكيف أعتذر عن تصوير الحسناء؟

أبتعد عنها. هل تريد مني مالاً؟ هل تريد أن تغريني وتلقي بي إلى الهلاك؟

أهي جنية مذهلة؟ أتذكر أنه من الجائز أن يتزوج الرجل جنية مؤمنة تبقى خفية لا يراها الناس؟

أما الزوج فهو يستمتع بها كامرأة حقيقية. هل تريد هذه الحسناء لقاء عابراً أم تبحث عن حب عظيم؟

أتت كالطيف وغابت بين الأجسام المتناثرة كالطيف.

يصرخ صوت في أعماقي. لماذا المخاتلة والخداع؟ ألا تقع الخلافات الاجتماعية بسبب النظرة القديمة للمرأة؟

لعل ذات البياض تريد تقديم الصورة لرجال الأمن، وتدّعي أني أتحرش بها، وقد تعرض الأمر على زوجها وأخيها وماذا لو شاهدني أحد يعرفني، فهذا موقف يخفض من شأني ويعيبني؟

إنه موقف ينذر بالخطر وأنا رجل لي منزلة رفيعة في بلدي على أطراف الصحراء وأنا أفكر أن الصبايا في دياري العطشى يصمتن على نار متأججة، وقلوبهن تلتهب ولا تخمد التأوهات والتنهدات في صدورهن. ولو أتت نساء الصحراء.. أليس من العار أن يلبسن الملاءات القاتمة السواد بين العاريات؟

التقي فجأة صديقاً يضع نظارة داكنة تحمي عينيه من الأشعة الغزيرة، وتخفي نظراته التي تذهب في كل اتجاه بحثاً عن النساء الجميلات.

إنه يستخدم قناعاً أنيقاً من دون أن يلاحظه أحد وأتساءل كم قناعاً يعلق في خزائنه؟ كل قناع لمناسبة خاصة.

اليوم الرابع:

في هدأة الصباح أفكر في حكايات البحر وخرافاته، أذكر النشيد الثاني عشر من الأوديسة ملحمة "هوميروس" الخالدة في أواخر القرن الثامن قبل الميلاد.

يروي النشيد حكاية "الملك أوليس" الذي يرجع إلى بلاده من حرب طروادة ومغامرته، ومواجهته لمخلوقات نصفها امرأة، ونصفها الآخر طير حسب الأساطير اليونانية، وتسكن قمة جبل يطل على مضيق في جزيرة صقلية، وتعزف هذه المخلوقات ألحاناً رائعة تسحر البحارة وتسلب عقولهم ألحان قاتلة فينتهون في البحر وتتحطم سفنهم على الصخور.

وقد استطاع بطل الملحمة أن يقاوم هذا السحر وواجه هذا الإغراء ومنع بحارته من الاستماع إلى الألحان القاتلة فصبوا الشمع في آذانهم وطلب أوليس من البحارة أن يربطوه إلى سارية السفينة.

فهل استطاع هوميروس بحكمته أن يمنع الانقياد الأعمى لأغاني الحوريات المهلكة، فأحسسن بالهزيمة ورمين أنفسهن في البحر من القمة المشرفة على المضيق، وأنا بين حوريات هذا الشاطئ هل تكون نهايتي نجاة وخلاصاً أم خزياً؟

أعود من العصور الموغلة في القدم وأتجه نحو البحر.

اليوم الخامس

من يمتلك الحكمة في هذا الشاطئ السحري؟ هل يستيقظ الشيطان حين يجتمع رجل وامرأة؟ ولو كانت المرأة على حافة قبرها ولو كان الرجل يحلق فوقه شبح الفناء؟ أين إرادة الفرد؟

أهو كائن يفعل ما يريده الآخرون؟!..

تتعدد الوجوه والأقنعة، أفلا يستطيع الفرد أن يكون صادقاً مع ذاته ينزع الأقنعة لينتمي إلى نهر الحياة المتدفق؟

كان الرجل يتزوج امرأة واحدة ويتخذ خليلة قبل أن يصير هذا ممنوعاً.

إنها أفكار تتبدل حسب العصور؛ أذكر أن كتب التراث تحتوي نوادر وحكايات تكشف أموراً خاصة دون حرج أو حياء أليس في الحب شوق لنكتشف من نحب جسداً وروحاً؟

أضع القلم أغادر شقتي أراقب حسناوات الشاطئ، أنا رجل في عروقي رمال، وهن في عروقهن أمواج أتيت من مدينتي البعيدة. لأفترش الشاطئ وأستمتع. لو أستطيع أن أكون صدفة، أو سمكة بين الأمواج أو نورساً يعيش قرب البحر.

اليوم السادس:

أشاهد امرأة مكتنزة تستريح على الرمل. تعشق الصحراء النساء المكتنزات، تغير المرأة مكانها وتجلس تحت مظلة تقيها من الشمس، أهي امرأة أسطورية؟

أهي أفعى خبيثة لها ألف قناع؟ أهذه رمز خصب مقدس؟

أهي المحبة والتحرر من الخطيئة؟ أليس أول دم سفك كان بسبب المنافسة على الأنثى.

ألمح غجرية سمراء، أنوثتها متفتحة. ثيابها مهرجان ألوان. حول عنقها طوق يبرق، تخفق في أعماق السنين ذكريات الحب.

تنبعث أشواق وأحلام مجنونة يغص المكان بالساحرات، إنهن يكشفن الجمال العاري والراقصة السمراء تجذب حركاتها الخاطفة المدهشة النظرات.

تتطاير ثيابها. هي تدور وتدور فتشع ساقاها، ألا يتخيل الملتفون حولها جسدها ثماراً وحشية، أفكر بأن ثيابها قناع يخفي مفاتنها ويجعل الناس يحلمون بكشف القناع.

في طريق عودتي إلى شقتي ألاحظ أن ستارة جاري العجوز تنزاح قليلاً، ستارة زرقاء يبدو خيال العجوز خلفها.

إنها تقية من العيون، تختلج الستارة وتنسدل، إنها تمثل قناعاً، والرجل الوقور لا يستطيع أن يواجه ميراثاً من المحرمات، لو فقدنا أقنعتنا ماذا يحدث؟

اليوم السابع:

أغادر الشاطئ في الصباح، يخطر في ذهني أن الشمس تشرق على عشاق البحر والصحراء أمضي إلى بلدتي وبي حنين إليها ربما أصل قبل هبوط الظلام، فكيف أتخلى عن الأقنعة بأشكالها المختلفة؟ يستمر البحر في تموجه وندائه ولعل نشيده يتناهى إلي أينما كنت حين أذكره.

□□

القصة ..

رجل الأسئلة..

□ فائزة داود

رنَّ جرس الشركة معلناً انتهاء الدوام الرسمي. نظر منصف من وراء نظارته الطبية إلى ساعة الحائط وكانت تشير حينئذٍ إلى الساعة الرابعة إلا خمس دقائق.

من الذي رنَّ الجرس قبل موعد انتهاء الدوام الرسمي بخمس دقائق ؟. سأل منصف ساعة الحائط، ثم نظر إلى الأوراق المكدسة أمامه وسألها عن السبب الذي أدى إلى رنين الجرس قبل الإنتهاء من تشطيبها؟ توقف منصف عن طرح الأسئلة حين التقطت أذناه ضجيج الموظفين الخارجين من مكاتبهم تلا ذلك صوت سقوط أحدهم على الأرض، عند ئذٍ فرش أصابع يديه على الطاولة الخشبية وسألها:

من الذي سقط على بلاط البهو المتسخ قليلاً؟ كيف وقع على البلاط؟ من الذي أوقعه؟ هل تحطم كل جسده أم بعضه ؟.

قرر منصف أن يعجل في الخروج من مكتبه ولذلك مرر كفه على سترة السموكن السوداء وسألها:

هل يوجد في أحد جيوبك عقرب أو عنكبوت؟ هل سقطت عليك قطع الدهان المعلقة على السقف؟ هل وضع أبو بريص بيوضه في الجيب الداخلي؟ ارتدى منصف سترته، ثمَّ خرج إلى البهو ورأى الموظفين يتدافعون عند أبواب الحافلات الواقفة على شكل رتل أحادي، أما سكرتيرة المدير العام فكانت تنقل قدميها ببطء يشير إلى أنها كانت ضحية العجلة والفوضى في عصر ذلك اليوم.

حينئذٍ وقف يسأل هدى بصوتٍ هادىء: كيف وقعت؟ لماذا وقعت؟ من أوقعك ؟. استدارت هدى قليلاً فلمح منصف خيطين من الدم يسيلان على ساقيها البيضاوين فسألها بصوتٍ مسموع: لماذا تركت الدم يشوه ساقيك المتلثتين؟ لماذا لم يقدم لك أحدهم الإسعافات الأولية ؟.

ظل منصف واقفاً في مكانه يدقق النظر في بلاط البهو المغبر يبحث عن مكان سقوط هدى وحين لمح قطرة دم قريبة من باب مكتبه راح يسأل قطرة الدم: كيف وقعت هدى؟ لماذا وقعت؟ من أوقعها؟ هل تألمت وبكت أم أنها تألمت وأمتنعت عن البكاء ؟.

دخل منصف إلى مكتبه كي يأخذ أشياءه وحين خرج لاحظ أن الساحة خالية من الموظفين والحافلات، نظر إلى نباتات الساحة العطشى وسألها: كيف صعدت هدى إلى الحافلة؟ هل حملها أحدهم إلى المقعد، أم أنها زحفت على ركبتيها؟.

توجه منصف إلى بيته وعلى الطريق شغله سؤالان وهما ماذا لو اعتقد زوج هدى أنها وقعت في مكتب المدير العام أو بالقرب من طاولة نائبه؟ ماذا لو ربط ما يشاع حول علاقتها بالمدير بما حدث معها هذا اليوم؟.

توقف سيل الأسئلة حين سمع منصف قرقعة أواني المطبخ وصوت صفير قطار سامر الذي توقف فجأة وحل مكانه صوت وحيده يسأله إن كان قد نسي موعد البحر. أبعده منصف من أمامه وهو يسأل نفسه إن كان قد حكم عليه بتنفيذ أوامر الآخرين فقط فيما هو لا يجد وقتاً حتى لتوجيه الأسئلة. ولذلك توجه إلى المطبخ ليس بسبب الجوع بل ليقول لليلى:

هه أنتن النساء تعرفن عن بعضكن أشياء يعجز الرجال عن معرفتها، ما رأيك بما حدث اليوم في الشركة أقصد لماذا سقطت هدى على بلاط البهو؟ هل كعب حذاءها الأسود أوقعها؟ أم تنورتها الضيقة وبلوزتها الحمراء، أم هو تدافع المساجين أقصد الموظفين في البهو الضيق ؟. كان منصف سيستمر في طرح الأسئلة لولا سامر الذي وقف أمام منصف ببنطلونه القصير وبلوزته الزرقاء، وقال له: بابا أنا جاهز.

ازاحه من أمامه وسأل ليلى أن كانت تحب البحر.

فتجيبه دون أن تنظر إليه: ليلى تحب البحر وسامر يحب البحر وعليك أن تأخذه إليه قبل غياب الشمس.

هز منصف رأسه مؤكداً أنه سيفي بوعده ثم سألها إن كان وحيدهما قد أكمل الخامسة من عمره

أجابت ليلى: سامر أكمل السابعة في منتصف شهر نيسان وهذا اليوم يصادف الثلاثين من شهر تموز

هل كانت أشجار الليمون والبرتقال مزهرة يوم ولد سامر ؟.

أضافت ليلى بل كل أشجار الحديقة كانت مزهرة يوم ولد سامر

غسل منصف يديه وجلس على الكرسي يسأل نفسه إن كان قد أدى واجبه كاملاً تجاه زميلته في العمل. وقبل أن يصل إلى جواب طلب منه سامر أن يرتدي ثياب البحر.

عندئذٍ سأله منصف: هي، لماذا أنت فوضوي كالموظفين الذين تسببوا في وقوع هدى وعجول كسائقي الحافلات الذين يخرجون من الشركة قبل أن أخرج من مكتبي ؟. ذكره سامر بأن الشمس ستغيب بعد ساعتين.

في السادسة مساءً كان منصف قد انتهى من ارتداء بنطلونه الأسود القصير وبلوزته القطنية البيضاء، لم يكن أمامه فرصة لطرح أسئلة تتناول ما حدث في الشركة لأن سامر ناوله سلة الخيزران بعد أن وضعت ليلى فيها الطعم والصنارة ثم انطلق إلى الشاطئ فلحق به منصف، وغير بعيد عن مجموعةٍ من الصيادين جلس على صخرة خضراء زلقة، وضع قطعة العجين في الشكم وأنزل الصنارة إلى الحيد البحري، أما سامر فجلس على صخرةٍ بيضاء وانشغل بمراقبة الصنارة وهي تروح وتجيء مع الموج الكسول، وحين رأى الصنارة تشد منصف الشارد باتجاه الماء أخبر أباه أن سمكة كبيرة علقت في الشكم، ولأن منصف يؤمن بأن البحث عن الأسباب هو مفتاح النجاح في الحياة فقد انهال على سامر بالأسئلة المعتادة: هل رأيتها؟ هل هي كبيرة أم صغيرة؟ كيف علقت السمكة؟ لماذا علقت؟ من علقها؟ هل مازالت عالقة؟ هل أكلت الطعم كله أم بعضه ؟. حين انتهى منصف من طرح الأسئلة كانت السمكة قد خرجت من الحيد البحري، رفع الصنارة من الماء وسألها عن السبب الذي جعل السمكة تخطف قطعة العجين من الشكم وتهرب، بعد ذلك وضع طعماً جديداً ورمى الصنارة في الحيد وراح سامر يراقب خيط الصنارة، وحين طال تلاعب الموج به سمع منصف يسأل الحيد العميق بصوتٍ عالٍ: أين السمك؟ هل ذهب إلى الجهة الأخرى؟ لماذا لم تعلق السمكة؟ هل رائحة الطعم سيئة، أم أن كميته قليلة؟ أوقف سيل الأسئلة صوت سامر يطلب منه أن يسلمه مقبض الصنارة ويتوقف عن طرح الأسئلة بصوتٍ عالٍ كي لا يهرب السمك.

وافق منصف على طلب سامر، وجلس الأخير على الصخرة الخضراء الزلقة وغير بعيد عنه كان الأب يتمشى على الرمل المبلل ويتساءل إن كان هناك علاقة بين سقوط هدى على بلاط البهو وانفلات السمكة من الشكم، وأثناء ذلك سمع صوت استغاثة تبعه ضجيج الصيادين، نظر إليهم فذكره تزاحمهم وسباقهم من اجل الوصول إلى الصخرة بتزاحم الموظفين وسباقهم إلى ساحة الشركة، عندئذٍ راح يسأل الرمل: لماذا يركضون؟ إلى أين يركضون؟ لماذا يرددون اسم سامر؟ ما علاقتهم به؟ نظر إلى الصخرة الخضراء فلم يجد وحيده جالساً على قمتها عندئذ راح يسأل الموج: أين هو سامر؟ هل انزلق عن الطحالب؟ كيف انزلق؟ أين هو الآن ؟ هل أخفاه حوت ضخم في جوفه، أم ابتلعته سمكة قرش عملاقة ؟ .

كان منصف ما يزال على الشاطئ حين رأى صياداً يخرج جسد سامر المبلل من الجيد البحري ويجري به باتجاه الشاطئ، يضعه على الرمل ويبدأ بإجراء الإسعافات الأولية، أما منصف فعاد إلى الصخرة الخضراء يسألها عن الصنارة وإن كانت قد سقطت في القاع، أم خطفتها سمكة وهربت بها إلى وسط البحر ؟. لم تجب الصخرة الخضراء على أسئلة منصف ورغم ذلك عاد إلى سامر الغائب عن الوعي كي يسأله عن قاع الجيد وإن كان هناك مخلوقات بحرية كقنديل البحر أو صخور مسننة كحجر السليط. وفي المستشفى الحكومي أفاق سامر من غيبوبته ونظر حوله فرأى وجهاً مغطى بعلامات التعجب، وإلى جانبه لسان دائم الحركة تخرج منه علامات استفهام ملونة.

□□

القصة ..

بورتريـــه اليـــوم السـابــع ..

□ أحمد عساف*

في حانة شبه عتيقة، في زاوية شبه مضاءة، طاولة صغيرة ومقعدان رميت حقيبتي على أحدهما وعلى الآخر جلست، تأملت الوجوه المطفأة وصحن السجائر الصدئ، توحد حزني مع انكسار القرنفلة الذابلة فوق غطاء الطاولة الكالح، جلت ببصري وباصرتي نحو جدران الحانة، لوحات ضبابية غارقة في سرمد العتمة، وعذاب الغياب، ساعة متوقفة منذ قرن وسبع دقائق، إنها الدقيقة السابعة ووحشة المكان هيجت المزيد من حزني، صور الأصحاب الذين كانوا ذات اغتراب هبوباً للأمل، صورتها ملامحها بأدق تفاصيلها المدهشة والتي مع الزمن تحولت لظل يتلبسني ليل نهار.

تذكرت الأرصفة التي غادرتها تواً، كم حدثت الباعة، افتعلت الأسئلة عن الوقت، وسألت المارة عن شوارع أعرف أسماءها، كنت أبحث عن أي وجه أليف، عن أية امرأة طارئة، امرأة حزينة ومقهورة، وسألتني لو أن امرأة معي الآن لهربت بها بعيداً، هيأت لها رصيفاً مهجوراً كقلبي وتنشقتها عميقاً وقبلتها طويلاً.

حاولت ترتيب بقايا ما تبقى لي من روح ومن بعض الأمل. وجربت ضبط إيقاع قلبي. الرشفة الأولى لها مرارة الحنظل، كذلك طعم السيجارة، حاولت إبعاد صورة (ليلى) عن ذهني فصورتها غالباً ما تثيرني تدفعني نحو كل هذا الترف الآسر... نحو المزيد من كؤوس الخمر ولفائف التبغ.

تشردني أرصفة العواصم، وجسد (ليلى) يقذف بأحضان رجل تكرهه لحد الهلع.

كدت أصرخ باسمها وكدت أقول: إن (ليلى) ضحيتكم، وكدت أبكي.

التهمت سبع حبات من الزيتون، ورشفت سبع رشفات متتالية. تأملت وجوه رواد الحانة كانوا يفتعلون الضحك، على حين كانت وجوههم تطفح بالقهر والأسى.

---

* قاص سوري.

فاجأني حين وقف أمام طاولتي، ثم استدار بنظراته وبدا كأنه يبحث عن أحد ما، وربما عن مقعد؟!

قدمت له المقعد الآخر حياني وجلس رجل شبه طاعن في السن والقهر، شبه متهدم وحزين، بشعر رمادي وعينين مثقلتين بالأرق، بوجه يختصر كل مآسي العالم وكوارثه، قدم له النادل زجاجة نبيذ وبعض الزيتون، رشف أولاً وأشعل سيجارة وقال: اسمي (يوسف) ابتسمت بمرارة وقلت: أنا (صويحب).

تأملني ملياً وقال: (صويحب) أنت تذكرني بأيام شبابي، وأطلق آهة، وابتسامة غامضة! وأردف قائلاً: (صويحب) تبدو كئيباً وأتخيلك مثلما أنا، وحيداً بلا أحد وتحزن حين يهدك تعب الحياة، وتعود وحيداً إلا من الخيبة وبرد السرير، والإحساس بالقهر.

قلت له: ضيف طارئ أنا على هذه العاصمة، مثلما أنا ضيف طارئ على رصيف الحياة وشواطئ العمر.

تركت خلفي امرأة اسمها (ليلى) وطفلاً وعدته بقطار وقصة.

تماماً لا أحد لي هنا في صقيع هذي البلاد، إلا الخيبة وبرد السرير وصورتها.

أطلق (يوسف) آهة زادتني حزناً وقلقاً، وبصوت هامساً قال: "لقد عذبتني الحياة كثيراً، خسرت أشياء كثيرة أهمها (غيداء) المرأة التي لن تتكرر مرتين، والتي لم تبق معي سوى عام، وأدركت متأخراً أنني كنت أطارد سراباً، تغيرت أحوال الدنيا، البلاد لم تعد بلاداً، حتى الطقس تبدل لدرجة إثارة الفزع!

ليس لي سوى انتظار (غيداء) ربما تأتي وربما لا تأتي".

حين انتصفت تلك الليلة أو كادت، اقتحم الحانة شرطي بوجه مطلسم الملامح، همس بإذن النادل المقيت بضع همهمات وغادر.

تبدلت سحنة (يوسف) ونبرة صوته، ثم دمدم: (ملعون أبو الدنيا، علي أن أهيئ جسدي وروحي لمزيد من التعذيب والألم، لكنهما لم يعدا يحتملان)

وانهمر ببكاء مباغت، ووجدتني أحزن كثيراً لبكائه، وأدركت بقرارتي أن ثمة سراً يخفيه في حشاشته.

بدأ النادل بتقديم (الفواتير) على رواد الحانة وعلينا.

أنهينا "حتمل" أقداحنا، بقيت على الطاولة أقداحنا الفارغة وعلبتا تبغ فارغتان، وقرنفلة ازدادت ذبولاً، وغادرنا الحانة، وسرنا على الرصيف السابع، قال لي (يوسف): (صويحب) هل ترغب باحتساء المزيد؟ أومأت له برأسي موافقاً؛ سرنا نحو منزله في أحد ضواحي العاصمة، حيث الليل، بعد منتصفه، والأرصفة فارغة إلا من الجرذان والعسس، بيته غرفتان تطلان على بعض وشرفته تطل

على غياب موحش وكئيب وقاتل، أدار آلة التسجيل أنبعث (مرسيل خليفة) يصدح بقصيدة (لمحمود درويش).

احتسينا ما تبقى لنا من خمرة وأيام رديئة، ومن زمن رديء، ومن حظ عاثر.

امتدت حكاياتنا حتى انبلاج الفجر، غفوت على الأريكة السابعة الرمادية.

بعد ظهر ذلك اليوم استيقظت على صوت سعاله الحاد، شربنا القهوة، تنهد (يوسف) وقال لي وبمزيد من الأسى: "منذ زمن بعيد لم أر أي حلم واضح الملامح، ليلة أمس رأيت (غيداء) تنوح وحيدة، على قبر وحيد، قبر منعزل ومهجور، وهي متعبة بل متعبة جداً، وأنا أغرق في بحيرة من الدم، والقبر يضيق ويضيق، لو تدري (يا صويحب) كم أكره مشهد الدماء والمقابر".

وبدا كأنه منكسر إلى سبعة، وأطلق ضحكة ساخرة.

هدني الحزن دمرني وكدت أنهار أمامه إلا إني تماسكت، إلى حد ما، ولم يكن أمامي سوى الذهاب إلى الأرصفة التي تآلفت مع وجع روحي، استأذنته بالذهاب، قال: (صويحب) متى ستعود؟ قلت: في السابعة مساءً.

قال: سأنتظرك، سأرفع ستارة النافذة إذا وجدتها منارة أقرع الباب.

قلت: ربما يكون التيار الكهربائي منقطعاً؟

قال سأشعل الشموع.

خرجت مكسور الفؤاد والخاطر، ومضيت أعاود الانشغال بالناس؛ بالأرصفة؛ بالنساء الجميلات، بعناوين الصحف.

في السابعة عدت أحمل زجاجة نبيذ معتق منذ سبع سنوات، وقصص عن بعض النساء اللواتي لا يأتين إلا في الحلم وسحر الأساطير. في الساعة السابعة إلا سبع نبضات من قلبي كانت النافذة تغرق في عتمة قديمة، على الرصيف المقابل تحت مصباح الشارع، رجل يمج سيجارته بشراهة ويراقب المارة بعيون شرهة.

رجعت منشطراً إلى سبعة، والحزن يكاد يستلب روحي، في مساء اليوم التالي، في السابعة تماماً كانت النافذة أكثر غرقاً في عتمتها، وأكثر إطلالة على الكثير من الأسى. تحت مصباح الشارع رجل يسند جسده إلى عامود الكهرباء، يدخن سيجارته بشراهة أكثر، يراقب المارة بعيون أشد اتساعاً، ودهاءً في تحريكها. لم أجرؤ على الاقتراب أكثر ـ هذه تعاليم يوسف لي ـ انسللت إلى الرصيف الآخر، وعدوت مسرعاً، وتخيلت الرجل يحفظ ملامحي ويتابعني، وأن أصابعه الشرسة تمسك بياقة قميصي من الخلف، أسرعت الخطو وأسرعت ضربات قلبي.

عدت إلى الحانة ذاتها والطاولة ذاتها، لم يأت (يوسف)! والشرطي لم يقتحم الحانة، والنادل المقيت بدأ يوزع (فواتير) الحساب على الزبائن، تطلعت إلى علبة التبغ الفارغة والقرنفلة التي ازدادت ذبولاً.

ومضيت، في اليوم السابع، في السابعة مساءً، على الرصيف العتيق جلست، ورأيت كما يرى النائم أن غيداء بشعر رمادي وجسد نحيل تلصق إعلان وفاة، وتبكي من فرط القهر والأسى، وأنني أبكي طويلاً، وحين أحاول خلع الإعلان، لأحتفظ به كتذكار، يقتادني الرجل الذي كان تحت عامود الكهرباء، إلى مكان منعزل مهجور وضيق جداً، وتخيلت (ليلى) بشعر رمادي وجسد شبه متهدم تنوح على قبر منعزل ومهجور.

وتذكرت (يوسف) كيف أنه وحتى الآن يغط في نوم عميق، من دون أن يقرع عليه أحد الجدار، من دون أن يوقظه أحد، من دون أن يضيء نافذته، وحيد مثلما جاء ذات قدر، ووحيد رحل ذات قدر، وربما هو الآن يبكي بلداً وامرأة وطفلاً، وربما يبكي ضيق القبر أو يستحم في بحيرة من الدم.

شعرت أن رقعة المكان لم تعد تتسع لضجيج روحي الحائرة، وأنها بدأت تضيق علي كما قبر ضيق، وأنا (صويحب) وحيد أنتظر امرأة وهي تنتظرني ربما، وطفل ينتظر قطاراً وقصة، امرأة تبكي فجيعة الانتظار، وطفل تضيق به الدنيا، لم يعد ينتظر قطاراً، إنه ينتظر قصة.

□□

القصة ..

قيامة جديدة ..

◻ عدنان رمضان

أصابعي تنقر على أزرار لوحة الكومبيوتر، وأنا كما كل جيلي، أصبحت مهووساً به وخاصة بالفيسبوك، نظرتُ إلى الزاوية العلوية اليمنى أعلى صفحة الفيسبوك، هناك علامة تدل على طلب صداقة، سرعان ما حاولت التعرف على هوية الطالب، ذهبت إلى صفحته مباشرة....حسنا لقد تذكرته، إنه المهندس أسامة الذي تعرفت به أثناء عملي في الخليج، أرفق طلبه برسالة لطيفة، استفسر فيها عن أحوالي، وقد فعلت ذاتَ الشيء برسالة جوابية، فكان أن أعلمني بطلاقه لزوجته التي كنتُ قد تعرفتُ عليها، فهي أخت لزميل كنت أرتاح لصحبته، وقدم مبررات بعدم الانسجام والتفاهم، وأن الزواج في النهاية نصيب. بالطبع حزنت للأمر، فضرورة وجود المرأة في حياة الرجل في السعودية؛ كضرورة وجود الأكسجين على وجه الأرض.

صديقي أسامة كان من ريف درعا، مهندس لطيف، تعرفت عليه قبل مغادرتي السعودية، ارتقت معرفتنا بسرعة، وسلمته شقتي وبعته أغراضي المنزلية بثمن بخس.

كانت أحداث سورية في بداياتها من النصف الأول عام 2011، فجأة ظهر على شاشتي شعار علم الاستقلال القديم، كشعار مرافق لاسمه، ودال على تأييده للجيش الحر. صفحته كانت تذخر بكلماته الحادة، وشعارات الحرية والثورة على الظلم، مع صور تدل على الحقد والكراهية، وكنت أكتفي برؤيتها بدون أي تعليق، لكن صدره على ما يبدو كان محتقناً بالغيظ والنفور، فلم يتمالك نفسه أن سألني عن رأيي بما يحدث في بلدنا. أكّد في كتاباته أنه يعرف الحقيقة، ويعرف أولئك الذين يمثلون السلطة الذين لم يحترموا النساء والشيوخ وحتى الأطفال الذين قلعوا أظافرهم بدون أدنى شفقة، ولكن أكثر ما أثاره أنهم لم يحترموا وساطة كبار السن من الشيّاب في قضية الأطفال المعتقلين، بل إنهم قد أهينوا، وهذا أمر لن يمرّ دون عقاب بل وانتقام، وقد طالبني بإبداء رأيي، وتأييد طلبه بمحاسبة المفسدين والظالمين.

حييته برسالة جوابية، وذكرت له أني ضد الفساد بكل أشكاله، وضد الظالمين، ومن يهينون الطفولة، وأن محاسبتهم واجب وطني، وذكّرته بأن الأمر يتعدى مسألة الأطفال والحرية والديمقراطية والتغيير، والأمر مطروح برمته كمشروع دولي لدول حاقدة إقليمية وقوى داخلية وخارجية، ينتهي خيطها الأساسي في حماية إسرائيل وحماية خطوط الغاز، وتفتيت المنطقة، وأن

كل ذلك مذكور في خطة بندر لتدمير سورية. ثم رجوته أن لا ينخدع بما يجري، وأن يحلل الأمر ليصل إلى المرامي البعيدة في تكريس طائفية بغيضة بعيدة كل البعد عن مبدأ التعايش في بلدنا الغالي، لكن كل ذلك لم يترك لديه أيّ صدى، بل أخذ يغمز من موقفي، وبأني منحاز، ملمحاً بأن أهل مدينتي مأخوذون بتلفزيون الدنيا والسلطة التي لا تبث إلا الأكاذيب، لكن أمله كبير بالشعب وبأمثالي الذين لن ينسوا مجازر السلطة، ولديهم الوعي الكافي، للبدء بحركة توعية وانتفاضة ضد ما يحدث. رددت عليه بأن يملأ قلبه بالأمل بعبور هذه العاصفة الهوجاء على خير، وبأنه لا بد أن يأتي اليوم الذي سيبدل فيه رأيه، ويدرك الحقيقة الساطعة لاحقاً، لكنه كان عنيداً إذ بدأ بكتابات حامية، تحمل في طياتها هجوماً، وتقطر حقداً، تدل على ما يعتمل في صدره، ويضمر في فكره، فكان له تعليقات عن الانتقام وعن ضرورة عودة الحق الضائع لخمسين عاماً من الظلم والاستعباد، والذي جعل قوماً يثرون ويفسدون ويأخذون فرص الفقراء، ويصادرون حقوقهم وحرياتهم، ودليله على ذلك وجودنا معاً في السعودية في وقت سابق. ذكّرته بالأمان ورخص العيش وضمان الصحة والتعليم والطرقات والكهرباء.في بلادنا، وكيف أنه أصبح مهندساً بتكاليف زهيدة، وبأن السعودية ملأى بالفقراء، وبأقواله السابقة حول أن هناك مسافة من الحضارة والتقدم لا تقل عن عقود من الزمن بين إنسان الشام وغير الشام. فيما بعد أصبحت كتاباته أكثر إيلاماً وهو يتحدث عمن قُتل أثناء الثورة من أقربائه وأصدقائه وأنه يحتسبهم عند الله شهداء بل أحياء عند ربهم يرزقون، وبأن دمهم لن يذهب هدراً.

كان التلفزيون الوطني في تلك الأثناء؛ يبث يومياً وعلى مدار الساعة نشرات الأخبار ومراسيم تشييع جثامين خيرة عناصر الجيش من ضباط وصف ضباط وأفراد، ويعرض مشاهد لمجازر ترتكب بحق المواطنين الآخرين، طلبت إليه أن يشاهد المحطات السورية الوطنية، وأن يعلم أن كل عائلة وقرية وحي ومدينة تبكي خيرة شبابها، بسبب تدخل الآخرين وهجوم الغرباء على أرضنا بحجة الجهاد المشبوه. لكن أسامة كان يستنكر أقوالي وملاحظاتي ويتهم الإعلام السوري بالكذب والفبركة والدجل، وينصحني بمشاهدة محطتي الجزيرة والعربية لمعرفة الحقيقة.

الجدال أخذ طريق حوار الطرشان، ولا أدري لماذا اعتبرني ممثلاً للسلطة أحياناً وكأني مسؤول عن كل ما تفعله، ولماذا اختارني لينفث كرهه وألمه، بشكل فاجأني ولم أتوقعه منه.

خَفّتْ مراسلاتنا، واقتصرت على مشاركته بنشر تسميات أيام جمع الانتفاضة وصور مرعبة لضحايا وأطفال ونساء والاكتفاء بالتعليقات على بعض الرسوم التي تنال من الآخر دون تسطير تأنيب مباشر. وبقينا على هذه الحالة لمدة عامين هو مغسول الدماغ، وأنا أحاول إيصال الحقيقة إليه بأية طريقة، لكني فشلت في التفاهم معه، إذ كلانا يعتقد أن الحقيقة عنده وحده، لكني في قرارة أعماقي كنت سعيداً بهذا الحوار الحامي عن بعد، فهو إن دلّ على شيء فهو يدل على أننا أبناء وطن واحد، وأنه لا بديل عن الحوار بأي شكل بعيداً عن السلاح وجهاد النكاح والذبح والنار ونبذ الحوار.

فوجئت بعد مرور عامين على مرور الأحداث بأن شعاراً جديداً قد وضع على صفحة أسامة وهي لرضيع جميل من زواجه الأخير، بدلاً من علم سورية أيام الانتداب، وأن كتاباته أصبحت أقل حدة، ولم يعد يهاجم السلطة والدستور الجديد وقانون الطوارئ والأحزاب، وغيرها بعد أن كان يعتبرها إنجازات مزيفة ومحض هراء وقد تخطاها الزمن، وأصبحت مدوناته تميل نحو محبة الوطن والتسامح والتعايش، وأدركت عندها أن ثمة أمراً ما قد حدث، ذلك أنه في نهاية المطاف أخذ يدعوني في رسالة جديدة إلى التواصل والمحبة والتسامح، واعترف بوجود مؤامرة لم يحددها كونه ما يزال يعمل في الخليج، وأخذت رسائله لهجة جديدة وفيها دعوة للتآخي وبناء الوطن وإلى ضرورة تجاوز المأساة بأسرع وقت وأقل الخسائر، وأنه من الضرورة بمكان التصدي لأعداء البلد. بالطبع سطرت بعض الهوامش كتعقيب أو كرد عليه بمجاملة دون غوص أو سؤال عن سبب هذه اللهجة الجديدة، مع مباركة بوليده الجديد الذي وضع صورته على صفحته كرمز وشعار، مع تمنياتي بقيامة جديدة له وللوطن الجريح. غير أن الأمر لم يطل فقد نقل إلي ضمن رسالة مفاجئة خاصة رجاءه أن لا تُقسم سورية على أيدي الذئاب المتربصة بها من دول الخارج.

في يوم تاريخي، وعلى برنامج المحادثة، وفي مربع الحوار طلب أن يبوح إليّ، بأمر خاص يهمه، فأجبته بنعم، فأخبرني أن هناك مأساة تخصه ويريد إخباري بها، وهي أن أخاه الأصغر سعيد قد خطب ابنة خاله رباب وذهب للجهاد، وأن خاله المريض قد غادر نوى مع عائلته وهاجر إلى مخيم الزعتري بالأردن، وفي المخيم لاقوا المصاعب وكل أنواع الذل والمهانة، وعانوا من الحرمان وشظف العيش، في مخيمات لا تليق بالبشر، بل هي زرائب مشلوحة في العراء، وأن زوجة خاله في الأربعين من عمرها وهي من ريف حمص، وابنة خاله صبية في ريعان الصبا، وعليهما مسحة من الجمال، أصبحتا هدفاً للمضايقات والتحرشات والأقوال الشائنة، ومقصداً لعيون الخليجيين والراغبين بزواج القاصرات وغير القاصرات من السوريات البائسات اللواتي يعانين من ظروف الحياة القاهرة. حاولوا بداية خطبة ابنة خاله بالحسنى ثم بالخطف تارة فلم يفلحوا، وحاول خاله المريض بارتفاع الضغط وانتفاخ الرئة، إخبارهم بأن البنت مخطوبة وخطيبها يقوم بواجبه الجهادي، وستعود إليه فور استقرار الأوضاع، ولكنهم استهزأوا بأقواله وحججه التي لم يكن لها أية قيمة، بل قالوا له: أن بيوتهم قد تهدمت في البلد ولا أمل لهم بالعودة. كان قائل الكلام شيخاً درعاوياً معروفاً لديهم بحظوته لدى سلطات المخيم والذي بارك زواج السوريات وعقدَ الأنكحة للطالبين من دول الخليج، واعتبر ذلك من قبيل أن الستر مطلوب والحلال مرغوب وتحسين الأحوال موجوب، وكانت الحال الصحية للخال تزداد سوءاً، وهو يرى النظرة الذئبية للسعودي ذي اللحية المحناة، وللشيخ السمسار واللذين كانا يمعنان في إغاظته ليستوليا على الزوجة والابنة كما يلوح من نظراتهما وتلميحاتهما، والخال يحاول معالجة الأمر بالحسنى خوفاً من سوء العواقب، ولكن المأساة بلغت ذروتها عندما جاء شيخ آخر وذكر بعض آيات الجهاد والأحاديث النبوية حوله، وقال: إن أقرب طريق للجنة يكون عن طريق الجهاد الذي هو فرض على كل مسلم حسب استطاعته، فالرجل بجهده وماله أو بزوجه وابنته للترويح عن المجاهدين، وعلى المرأة أن تجود بنفسها دون علم زوجها إلا إذا طلب منها ذلك، حتى لا

تجرح مشاعره، والأرملة تجود بنفسها دون وكيل، وكذلك الفتاة متى بلغت الرابعة عشرة من عمرها. بالطبع كان كل هذا يجري على مسمع كل من في الخيمة من أفراد العائلة وأقربائهما في المخيم.

كان الخال وهو يلوك الأمر قد بلغ حداً من الغضب لم يألفه وهو يسمع ويرى استباحة العرض والكرامة، فكان أن غضب بشدة، وارتفع ضغطه، ثم طرد الشيخ المأفون في عقله، ولم تمر ساعة حتى كان في المركز الصحي يعاني من نزف دماغي وشلل شقي، فقضى الجميع ليلة ليلاء وهم يتابعون أخبار مريضهم في المشفى المخصص لمخيم تل الزعتري. وفي الصباح جاءهم النبأ الصاعق بمفارقة الخال للحياة.

أصبحت الحياة في المخيم قاسية أكثر، وشبه مستحيلة، وأخذت الأم والبنت وباقي أفراد الأسرة، وبالتشاور مع بعض الأقرباء والجيران، يفكرون بحل لوضعهم الجديد، فقرروا العودة إلى سورية مهما كانت الظروف، وكلّف الأمر. استنكر البعض قرارهم وذكروهم بأن المرحوم مدفون في الأردن، والأحوال سيئة، وأن السلطة سوف تنتقم منهم وتمارس عليهم الاضطهاد، وتمنع عنهم المعونات، ولكن كل ذلك لم يزد الأم وابنتها إلا إصراراً، خاصة بعد ورود رسالة من أسامة بضرورة عودتهم، وبأنه سيقنع أخاه سعيد والأقرباء بدواعي اتخاذ القرار، وطلب إليهم معاينة الوضع على الطبيعة في إمكانية العيش، وبالفعل وبعد الجهود والوساطات، والترجي والتعهد بعدم العودة إلى المخيم ثانية، غادروا ليجدوا أن معظم البيوت قد تهدم، والمعارك حامية الوطيس في الجوار، مع عدم توفر أدنى مقومات العيش، فطلب إليهم أسامة المغادرة إلى حمص للإقامة مع أهل زوجة خاله، فجاء الجواب، أنهم جميعاً قد غادروا إلى طرطوس، حيث الأحوال هادئة.

الرسالة الأخيرة لأسامة، وصلتني وأدهشتني وسرتني، وكان قد بدأها بالعبارة التالية: "أخي وصديقي الدكتور حسان، استميحك عذراً عما سلف وعما سيأتي، ودام وطننا بخير، تلك قصة أهلي في حوران وتل الزعتري، وستكون نهايتها بين أياديك، فلا تبخل عليهم بالمساعدة، لأنهم سيغادرون خلال يومين لطرفكم الكريم، مع أخي سعيد وبعض أفراد الأسرة ممن لم أحدثك عنهم، وسأتكفل بالمصاريف التي سأرسلها بطرقي الخاصة من السعودية، ودعني أقول لك: إنك كنت على حق يا صديقي، فبعد مرور سنتين ونصف على مأساة سورية، اتضح أن المسألة ليست مسألة حرية، بل إنها حكاية وطن جريح ولعنة أبدية، تلاحق بلدنا، لأنه قلب العالم والخيرات، وتقاطع المصالح، وأهم من كل هذا أنه ضد الصهيونية، ولن نتخلص من هذه اللعنة إلا بقيامة جديدة شعارها المحبة والتسامح والوحدة الوطنية.

□□

القصة ..

وليمة الصدى ..

□ عوض السعود عوض

عندما يتوقف اللسان عن النطق، فإنه يهب الجسد هذه الصفة.

- 1 -

رافقتَ السيدةَ مرمر إلى بيتها، جلستَ في الصالون بانتظار ما تقوم به، أو تمليه عليك. دخلتْ غرفة نومها، غيرتْ ملابسها، ثم ذهبت إلى المطبخ تعدُّ شيئاً. بعد دقائق جاءت وهي تحمل صينية القهوة، تتمايل في مشيتها التي صارت جزءاً من حركاتها، كادت القهوة أن تندلق. تساءلتَ لماذا القهوة الآن؟ ولماذا لا نكمل الرقص، وغير الرقص؟! تغزلتَ بها، وكدتَ أن تضمها. لم تبادلك هذا الشعور، حالتها النفسية توحي بالكآبة. انتظرتَ كلماتها. طال الزمن القصير. تأهبتَ لسؤالها، إلا أن شيئاً ما منعك من ذلك، نظرتْ إليك ملياً وقالت:

دعنا في البداية نشرب القهوة، ونتخلص من السُّكر والمشروبات التي تعاطيناها هذه الليلة، لي معك كلام.

- 2 -

مرمر اسم على مسمى، يتلألأ جسدها بحركاته وتمايله وجنونه، تفيض مرحاً، تمنح ابتساماتها لمن تراه يستحقها، رشاقتها تملأ المكان غبطة وأنساً، أنفاسها رحيق، ترتدي ما يشف عن إطلالة مهيبة، وجسد ضاحك يتناسل منه الربيع. ترقص والفرح يغرد في أصابعها، وشعرها، وحنجرتها، توصلها حركاتها والتصفيق إلى جنون الرقص والتعري من بعض ثيابها، فتتكاثف النجوم داخل الصالة.

تتوحد حركاتها وشغب الحاضرين. تفجر عواطفهم وتشعل البراكين فتغدو الأجسام بحاجة لمن يطفئ نيرانها. تتحمس مرافقاتها ويطلقن الزغاريد والصيحات في فضاء مشتعل بالحماسة، فوضى المغامرات.

- 3 -

وددت أن أركلَ الزمن وأخاصمه، لا أدعه يقترب مني، لأعيش زمني ولحظاتي، الموسيقى تحوّل الكون إلى إيقاعات، إلى عالم نعرفه، ولا نعرفه، عالم يأتينا مع الفرح. ومع ثيات جسد مرمر، وخصرها بغنجه، رقصاتها لوحات خالدة في أعماقي. تستيقظ حواسي، فيبدو كلّ شيء في الطبيعة رائعاً، بمصاحبتها وحضور برامجها، حيث تبدو الأنوثة بأروع تجلياتها، والجمال بأبهى إبداعاته. سكنتني بخفة ظلها ومهارتها، خلصتني من سجني، من بيتي الذي تقبع به زوجتي، أهلي ظلموني عندما قالوا: "ابنة العم لابن العم". وربما لهذا السبب ترددت على أمكنة عدة، ومنها مكان عملها. تعرفت على حياة جديدة تضج بالأمل، تنسيني آلامي وأحزاني، وتخلصني من زبد حياتي، الذي يتناثر في حضن الملهى.

أنهار الرغبة تقتحمني، أتأمل نقرات قدميها، وثورة شعرها، وهز خلفيتها وتموجاتها الراعشة، التي تصبو وتتوق للجنون واللا معقول. أوقدت النيران في جسمي الذي لم يعرف شيئاً عن عربدة البرق والرعد. لا أعرف أهو الحبُّ، أم أنها بهرتني، وغدوت أسير عنقها وخصرها وتوهج شموسها، وبريق صدرها الناهد، الذي ينير ليلي، ويغريني بالتمرد.

- 4 -

جئتني أيها الفتى من عالم غير عالمي، ومن زمن تخطيته، ومكان نسيته، دخلت ضلوعي. عشقتك كما يعشق النحل الزهر، أحسست بطيبتك. عيناك افترستني واحتضنت ليلي، وبت بكلّ غروري أميل إليك.

يتثاءب الوقت، يأخذ عتمة ليلي وشبحي. أشياء كثيرة ومنها الصراحة فرضت عليّ أن أصحبك إلى بيتي وأحدثك عن حبي السابق، عن الشخص الذي وثقت به، وعندما حصل على ما يريد أخذ يعيرني، نسي أن المرأة إذا أحبت تمنح بسخاء. ماذا أفعل مع من شردني وقلب حياتي واتهمني؟!

من تستسلم تتعود الاستسلام!

طردته من حياتي، والتجأت متسولة إلى الملهى. بعد سنوات جاء يصلح غلطته ويتوب، إلا أنني أوغلت في الشراب والرقص، كفرت بالحبّ، ولم أعد أنفع لا له ولا لغيره، ومع ذلك داوم على المجيء لعله يعيد المياه إلى مجاريها، لا يعرف أن المياه التي تتدفق لا تعود إلى مجراها ثانية. أتعرفْ يا طفلي أنني وظفت عاملين ليمنعوه من دخول الصالة. لم يرتدع. دبرت له مقلباً، وأبعدته عن حياتي... تسألني عن الصفح. الحبُّ لا يجتمع مع الغدر، وما فعله لا ينسى.

أخبرتني عن زواجك التقليدي، وحتى تتخلصَ من البقاء إلى جانبها، بعت حصتك من ميراث أبيك لتداوم المجيء إلى الملهى وتراني، صرفت نقودك، وأهملت مستقبلك، كلمتي إليك:

اذهب إلى بيتك وحاول ترتيب حياتك من جديد، حاول أن تحب!

أنتِ من أحب!

بيننا أيها الفتى وهاد وصحارى وفرق شاسع في النظرة للحياة والمستقبل.

- 5 -

مساء اليوم التالي؛ وكعادته ارتدى أفخر ملابسه وتعطر. سرح بماضيه وبالأيام التي أضاعها، بالحرمان والمجاعة، وبأحلام الحاضر الوردية، ببريق عينيها، بجسدها، وبما قالته، وبالقهوة التي شرباها سوية، بكلماتها المعطرة بالألغاز. فكر بما سمعه من والده عن المرأة التي لا تقول ما تريد مباشرة. ربما كلماتها في السهرة مقدمة لعلاقة حبٍّ.

تخلص من الصحراء التي سكنته، اشترى طاقة ورد، وسحب الحديقة خلفه، يشم رائحة عبقها في ذهابه إليها. ابتسم بينه وبين ذاته، وهو يقترب من باب الملهى، إلا أن الشيء الذي أفقده صوابه وعكّر مزاجه، موقف البواب الذي دفعه إلى الخلف، ومنعه من الدخول.

لماذا؟!

لا شاغر في الملهى!

رمى الطاقة على الرصيف، وهام في الشوارع يبحث عنها في وجوه النسوة.

2014 – 3 – 26

□□

نـافذة ..

"سـيزيف"...مـا بـين الأسطورةِ والتّجسيد

قراءةٌ في نصٍ لـ"Sizeef Syrian "
": المعُنوَنِ بـ " سيزيف ..سفرُ الأسفار –
اللّوحُ الرّابع..

□ ليندا إبراهيم

النَّصُّ:

"سيزيف .....سفر الأسفار ـ اللوح الرابع –"

ثمّ كانَ أنْ عادَ شهيداً .. لمْ تبْكِ .. لم تبْكِ حتّى الآنْ .. ما زالتْ تنتظرُ ما لنْ يأتي .. ما زالتْ تنظرُ في كلّ ليلٍ إلى السّماءْ (كما اعْتادا أنْ يفعَلا حتى عندما يكونانِ في مكانَيْنِ مُخْتلِفَيْنْ) .. إلى نجْمينِ كانا أبداً مُتلازمَيْنْ .. ولا يزالانْ، وتُنْشِدُ بلُغةٍ لا يفْهَمونَها، لأنّها لُغةُ أنْصافِ الآلِهَةْ :

يا صَبَايا أورْشليمْ
إنْ رأيْتُنّ حبيبي فحلّفْنَهُ بعَشْتارَ أنْ يعودْ
هوَ الذي خَرَجَ منْ أهْدابيْ
فَباللهِ قُلْنَ كيفَ يَصيرُ عَذابيْ ..؟!
يا عَذارى الْيَرْبِنْ
هلْ رأيْتُنَّ وجهَ قاسَيونْ ..؟
هذا هوَ وجهُ حبيبي

وجهُ قاسَيونَ النّاظرُ أبداً صوبَ دمشْقَ
أحلِّفُكُنَّ يا حوريّاتِ السّهولِ ألا توْقِظْنَ حبيبيْ
حتى يَشاءْ
كيفَ يترُكُني حَبيْبي وهوَ مَنْ قالَ لي :
" ـ أنا لِحبيْبيْ وحَبيْبيْ ليْ الرّاعي بينَ السّوسَنْ ـ
شَعْرُكِ الذي كَسِرْبٍ منَ النّوارسِ يعْبُرُ سماءَ
أوغاريتْ

أو كقطيعٍ مِنَ الماعزِ البَرِّيِّ يرعى في بَرِّيَّةِ أوروكْ

كُنّا معاً في بدايةِ المَلَكوتْ

سبعونَ مَلاكاً يحرُسونَ عُنُقَكِ

سبعونَ مَلاكاً يُسَبِّحونَ حولَ غُرَّتِكِ

و الباقون يَعْرُجونَ حولَ دائرةِ القَمَرْ

سنبقى معاً أبَداً كهذيْنِ النَّجْمينِ

كَعَيْنَيْنِ في وجْهِ إلهْ

الا تذكُرينَ آخرَ تجسُّدٍ لعشتروتْ

و كيفَ كانَ الزَّمانُ اسوارةً في ساعدِكِ

و كُنْتِ انتِ رُمّانةَ المَعْبَدْ .. "

فباللهِ عليكُنَّ قُلْنَ .. كيفَ يموتْ ..؟!

....

في أحَدِ الأبْعادِ المُوازيَةْ

حيثُ عادَ هُوَ إلى طبيعَتِهِ النُّورانيَّةْ

يَجْثو المَلاكُ على رُكْبتيهِ

يرفَعُ راسَهُ إلى السَّماءْ

يسألُها انْ تُعلِّمَهُ شيئاً اكثَرَ المَاً وقهْراً مِنَ البُكاءْ

تحْرِقُ الشَّمْسُ عينَيْهِ الذّابلَتَيْنِ الذّائبَتَيْنِ

يحْني راسَهُ ويضَعُهُ بينَ كفَّيْهِ

ينْفَتِحُ صَدْرُهُ عن جُرْحٍ آخرَ .. لنْ يَنْدَمِلْ

و يبدأُ ريشُ الاستِبْدادِ بالتَّساقُطِ منْ جَناحَيْهِ

....

تمهيد..

هكذا ... وبِمُطلَقِ الكِبرِيَاء... تتلقّى الحبيبَةُ نبأَ استشهَادِ حبيبِها ..."لم تبكِ.." لا بل وبِمُطلَقِ الأنفةِ والعِزَّةِ والكَرَامَةِ، تنظُرُ إلى السَّمَاء..."كمَا اعتَادَا".. و إلى أينَ؟ إلى "نجمَتين" وكأنَّ كاتبَ النَّصِ يُحيلُنَا إلى نجمتَي العلم السُّوري ببراعة مؤلمَة حدَّ الكبرِيَاء...للدّلالةِ على أنَّ هذا "الشَّهيدَ" "ينتَمي لعلَم الوطن، الوطن "سوريَا" تحديداً في لفتةٍ ذكيَّةٍ لا يُخطِئها القارئ..كانت تمهيداً وتوطئة مناسبتين لنصٍّ موغلٍ في الوجع حتى الإيلام، شِعريٍّ حتى الغمَام ...!!!

مُوجعٌ .. مُوجعٌ.. حدَّ البُكاء..مولمٌ .. مولمٌ ..حدَّ النزيف .. "نشيدُ الأناشيد" هذا يا "سيزيف".!!

لكأنَّ الرُّوح تَفيضُ معَ كُلِّ كلمةٍ وتعبيرٍ وصورةٍ، وكأنَّ الإجهاشَ.. إجهاشَ الرُّوحِ وحدَهُ لا يكفي هذا الوَجَعَ حدَّ أقصَى الرُّوحِ والجَسَدِ معاً .. أسفل النموذج

إنَّها حقاً لُغَةُ "أنصاف آلهة" ....!!!

و بتلكَ الجملةِ المغرقةِ في الأسطوريَّةِ والملحميَّة... يفتتح الكاتب "نشيدَهُ"، أو قُلْ :"سِفرَهُ" بمفردات تفجَأُ القارئَ وتصدِمُهُ معرفيّاً لأول وهلة..القارئ الذي لم يعد يسمع أو يقرأ هكذا "ترانيم" إن صحَّ التَّعبير، في هذا الزمان الذي يعجُّ بالتسطيح ... تسطيح العقل والفكر والشعور، ويستحضرُ الكاتبُ، بل ويحشُدُ، مفرداتٍ موغلةً في قِدَمها ورمزيَّتِها :"صبايا أورشليم، عشتار .....الخ "من المفردات الميثولوجية الرمزية "السُّوريَّة" بامتياز، المتفرِّدة بجذورهَا السريانيَّة..بتركيبٍ يحمل أجمل درجاتِ الشِّعريَّة، وإن لم يقصُد الكاتب – الشَّاعر. وللمصَادفة الأدبيَّة البحتة فهي موزونة أيضاً "يا صَبَايَا أورشَليم، إن رأيتُنَّ حبيبي؛ فاعلاتن فاعلاتن ..." أقول لم يقصُد لأنّني أجزمُ

أنَّ الكاتبَ يكتبُ عن فكرٍ، وتاريخ وميثولوجية متشبعة حتّى الثمالة بروح الأسطورة والنُّصوص القديمة والدليل أنّها الجملة الوحيدة في النص الشّعري التي تحملُ وزناً ...أقول نص شعري؟ بلى هو نص شعريٌّ باذخٌ، سامق البنيان، محكم النسج، واثق الروح، قويُّها .. و هُوَ، وإن سَجَعَ إلا أنّه يدورُ قصيدته لتأتي محكمة البنيان وعلى طولها، إلا أنها تشدُّ القارئ من أول جملة لآخر كلمة الأمر الذي نجح فيه الكاتب حيث ردَّدَ بعضَ اللوازم الشعريّة ليبقى النص محكماً، والكاتبُ مهيمناً على القارئ ...

أما الصُّور الشّعريّة فقد أتت مترفةً غنيّة بالدلالات والإيحاءات والإحالات ...غاية في ذكاء القلب والعاطفة.

و لنرجع للنّص عندما يقول في السّطر الثّاني: " هوَ الذي خَرَجَ منْ أهْدابي" يا ألله.!!.صورة شعرية بإحالة بارعة ولا أذكى ... وقوله: " سنبقى معاً أبَداً كهذيْنِ النّجْميْنِ كَعَيْنَيْنِ في وجْهِ إلهٍ" : إنه ذكاء الرّوح والعاطفة....

النّصُّ كما قلتُ وأؤكّدُ يتّبعُ بنيانَ ورُوحَ ونَسَقَ النُّصُوصِ القديمَة حتّى لتَخالُ أنّهُ جزءٌ منهَا لا يَتَجزَّأ، وكأنّهُ أُخِذَ عن "رُقُمٍ قديم...أو وُجِدَ في أحد قُصُورِ بابلَ أو ممالكِ أوغاريت :

"شَعرُكِ الذي كَسِربٍ منَ النّوارسِ يعبُرُ سماءَ أوغاريتَ..

أو كقطيعٍ منَ الماعزِ البَرّيِّ يرعى في بَرِّيّةِ أوروكَ..

....

"كُنّا معاً في بدايةِ المَلَكوتْ
سبْعونَ مَلاكاً يحْرُسونَ عُنُقَكِ
سبْعونَ مَلاكاً يُسَبِّحونَ حولَ غُرّتِكِ
و الباقون يَعْرُجونَ حولَ دائرةِ القَمَرْ
سنبْقى معاً أبَداً كهذيْنِ النّجْميْنِ
كَعَيْنَيْنِ في وجْهِ إلهٍ.."

....

إلى آخر النص ـ القصيدة ـ الرُّقُم ..حيثُ تحسبُ نفسَكَ في براري سومر أو في مملكة بابل أو بحضرة الرَّبّة عشتار أو كأنّك في حضرة المَلِك سُليمان ونشيدُ الإنشادِ يخيّمُ عليك ويترفُ روحك بحالةٍ منَ الوجدِ الدّفين ..... وبما أنَّ الكاتِب يُقدّمُ نفسَه على أنّه ليس بشَاعرٍ ...لكنّه وبكل ثقةٍ يعترف أنّهُ يعيشُ الأسطُورة، و يتشبّعُ بها فكراً وقولاً وعملاً وأسلوبَ حَيَاة...هوَ الغامضُ كالأسطُورة، العميقُ كتَاريخٍ موغلٍ في القِدَم حتى الأزل، المُسَافرُ أبداً في رحابِ الميثُولوجيّا، المتشرّبُ لروح الآلهة، المتعطّشُ لمحرَاب الحُبِّ، التّائقُ لوجدٍ مستحيل، الباحثُ عن اللاجدوى حتى أقاصي الجهدِ والتّحدّي والصّبر...، هوَ رَجُلُ المستحيلات.بلا منازع ...هو باختصار "سيزيف" "السُّوري" السُّوريُّ حتى أقاصي الروح...

اللافت ...هذه التوليفة الإبداعية "الأسطوريّة" بامتياز، مع روح النص الذي يكتنف في كل ثناياه الفكرة الرئيسة التي تؤرق الكاتب قولاً وفكراً وعملاً وممارسة بل قل ومشروعاً. و هي تحضيرُه روحَ النّص ليقول مقولة سوريا بنجمتيها "أي العلم السوري"كناية

عن الدولة السورية ..الوطن السوري الذي تتناهبه الذئاب العابرة المارقة :

"سنبقى معاً أبداً كهذين النّجمين

كَعَيْنَيْن في وجْهِ إله"

و "سيزيف" يرفُضُ فكرةَ الموتِ بالمُطلَق .. و هذه هيَ مُقارعَةُ المُستَحيل بعَينها ..لكنّها أيضاً الرُّوحُ القويّةُ العظيمَةُ التي ترفُضُ الفنَاءَ والاستسلامَ والانهزامَ أمامَ الموتِ وجَبَرُوتهِ ...هوَ يؤمنُ بروحٍ عُليَا خَالدَة هي على الأرض رُوحُ "سُوريَا" وكُلُّ سُوريٍّ يُؤمنُ بها. وطناً للحُبِّ والحيَاة والسَّلام. وطناً للمستحيل:

" ألا تذكُرينَ آخرَ تجسُّرٍ لعَشْتَروت

و كيفَ كانَ الزّمانُ إسْوارةً في ساعِدكِ

و كُنْتِ أنتِ رُمّانةَ المَعْبَدْ .. "

فباللهِ عليْكُنَّ قُلْنَ .. كيفَ يموتْ ..؟!"

....

أمّا النّصُّ المرفقُ الموازي ...فهوَ روحُ "سيزيف" الأسطورة بلا أدنى مناقشة.....إنّه المجروحُ أبداً..ذلك الملاكُ الذي يستعذبُ الألمَ والقَهرَ والبُكاء..لا بل ويبحث عن أمرٍ أكثر ألماً وقهراً وبكاءً الهو جرحٌ ينكؤهُ جرحٌ آخرُ ويتوالدُ من صميم جرحٍ قبلهُ ...هذه هي العبثيّة واللاجدوى بعينها ....ألمُ "سيزيف" المتواصلُ ...المتجدّدُ الأزليُّ...

"في آخرِ الأبْعادِ المُوازيَةْ

حيثُ عادَ هُوَ إلى طبيعَتِهِ النُّورانيّة

يَجثُو المَلاكُ على رُكبَتيْهِ-

يرفَعُ رأسَهُ إلى السّماءْ

يَسألُها أنْ تُعلِّمَهُ شيئاً أكثرَ ألماً وقهراً منَ البُكاءْ

تحرِقُ الشّمسُ عينَيْهِ الذّابِلَتيْنِ الذّائبَتيْنِ

يحْني رأسَهُ ويضمّهُ بيْنَ كفّيْهِ

ينْفَتِحُ صَدْرُهُ عنْ جُرْحٍ آخرَ .. لنْ يَنْدَمِلْ

و يبدأُ ريشُ الاستِنادِ بالتّساقُطِ منْ جَناحَيْه"

□□

الأدب الشـــعبي والـــــذاكرة الشفهية
مع الكاتب والباحث منير كيال

□ أجرى الحوار: سلام مراد

الأستاذ منير كيال أديب وباحث وكاتب، في التراث الشعبي، منذ ما يزيد عن ستة عقود. ولد في دمشق سنة 1931؛ مدينة التاريخ والعادات والتقاليد، وكبر حاملاً معه حب التراث الشعبي، تعلم في الكتاتيب أولاً وتابع دراسته الإعدادية والثانوية في مدرسة التجهيز الثانية المشهورة في دمشق باسم (ثانوية أسعد عبد الله)، ثم درس الجغرافية في كلية الآداب في جامعة دمشق.

مارس هواية التصوير الفوتوغرافي (الضوئي) وشارك في المعارض المحلية والدولية، تركز اهتمامه على مشاهد الحياة والبيئة الشعبية، والحرف التقليدية والقصور والحمامات العامة والأوابد الأثرية.

كان أول كتبه: (فنون وصناعات دمشقية ـ صدر عن وزارة الثقافة 1958م). ومنذ ذلك الوقت وهو يعمل في مجال التوثيق ودراسة العادات والتقاليد والموروث الشعبي، ويوثق للذاكرة الشفوية التي تحمل تاريخ دمشق على ألسنة وعادات السكان في البيئات الشعبية المختلفة.

فهو يعمل ويوثق ويدرس، عمله يعادل عمل مؤسسات كاملة، لأنه يوثق لمراحل تاريخية ولعادات وتقاليد تختفي يوماً بعد يوم، نتيجة تغير العادات والتقاليد ودخول التقنية ووسائل الحضارة الحديثة إلى كل بيت وكل حارة وكل مدينة، وتغير نمط المعيشة والعادات والتقاليد الجديدة، التي أصبحت متقاربة في جميع أنحاء العالم، فقد انتهكت خصوصيات الكثير من الحارات والمدن بفعل تأثير عوامل التطور والمعيشة الحديثة التي غيرت العادات والتقاليد وحتى شكل البناء والهندسة المعمارية، وأنماط المدن تغيرت، فتغيرت بذلك أشكال البيوت والحارات القديمة إلى الحارات

والبيوت الحديثة، التي رسخت العادات الحياتية الحديثة وبدأت تقضي على العادات القديمة شيئاً فشيئاً...

نحن ولدنا في مجتمع وبيئة هي أقرب للبيئات الجديدة والحديثة.

أما الأستاذ منير كيال فقد عاش في بيئات دمشق القديمة والتقليدية فاكتسب العادات والتقاليد التراثية وأحبها، وعايش الناس ووثق الكلام والعادات والحرف التقليدية من خلال الكتابة عن عادات وتقاليد المجتمع والمهن والصناعات الدمشقية، ومن أهم ما كتبه توثيق العادات والتقاليد التي كانت سائدة في المجتمع الدمشقي في فترات تاريخية مهمة، هي الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي وذلك من خلال كتابه (درر الكلام في أمثال أهل الشام) والكتابة عن الطقوس والعادات والتقاليد.

واحتفاءً بعمله المهم والتاريخي، ولحضوره الإنساني والشعبي الطيب والبسيط والجميل، التقينا به وكان لنا معه الحوار التالي:

□ حبذا لو يحدثنا الأستاذ منير كيال عن طفولته وعن البيئة التي نشأ فيها. نريد منه أن يصف للقارئ هذه البيئة؟

□□ ولدت ونشأت في بيئة شعبية بحارة زقاق الحكر من حي الشاغور البراني سنة 1931 في أسرة متوسطة الحال في تلك الأحياء الشعبية.

وكان عليَّ أن أذهب إلى الدراسة «الكتاتيب» فتعلمت في مكتب الشيخ إبراهيم قبيل مدخل شارع البدوي من ناحية حي الشاغور مبادئ القراءة والكتابة، وكان معلمنا بالخط العربي حلمي حباب الذي أصبح من أشهر الخطاطين في دمشق، وكانت الحياة في الكتّاب حافلة بالطريف والقاسي، وقد أوردت ذلك في بحث الكتاتيب في كتابي ((يا شام)). لاسيما ما كان من أمر (الفلقة) التي كانت تنال من أقدامنا الشيء الكثير؛ كلما ارتكب أحدنا خطأً أو مخالفة تسيء إلى سير العملية التعليمية، فضلاً عن عصا الشيخ التي تطال رأس أبعدنا عنه.

وفي المساء كنت مع أسرتي نتنقل على ضوء الضّواية من حارة زقاق الحكر إلى زقاق الشيخ لنسهر في بيت جدتي مع خالاتي وباقي أفراد العائلة، فنسمع الحكايا والأحاجي «الحزازير ومساجلات الأمثال والأقوال والألاعيب والأغاني» أو تكون السهرة في بيت أقارب والدي وهو "عزو مريش" الذي كان الوحيد الذي امتلك جهاز الراديو، ثم جاراه في ذلك جاره أبو أحمد عرفة والد الموسيقار الشامي سهيل عرفة الذي كان مع أخيه أحمد زميلاً لي في مكتب الشيخ إبراهيم، وكان مما تعلمناه في المكتب مبادئ الحساب والدوبيا لاسيما مسك الدفاتر «الحسابات».

وبعد الانتهاء من التعليم في الكتّاب بختم قراءة القرآن الكريم انتقلت إلى مدرسة أبي عبيدة بن الجراح بمنطقة الخصيرية من حي الشاغور، وقد أهلتني دراستي في الكتّاب إلى التسجيل بالصف الثالث في المدرسة الابتدائية، وكان من المعلمين في هذه المدرسة الكشاف الأول خالد الرفاعي؛ وصبحي المحاسب؛ وصدقي إسماعيل، ومعلم الرسم ميشيل

كرشه الذي أصبح من أشهر الرسامين الروّاد في دمشق.

وأطرف ما عشناه في المرحلة الابتدائية ملاحقتنا للنساء اللواتي استعضن على الملاية بالبونية كغطاء للرأس، وكنا نلاحق الواحدة منهن ونحن نردّد:

(أم البونية الرقّاصة، بيعت لها حمى ورصاصة).

وفي هذه المرحلة الابتدائية كان عليَّ أن أعمل للمساهمة في نفقات البيت، كنت أعمل في معمل الزجاج القريب من بيتنا بالقراولة ليلاً، وأذهب في النهار إلى المدرسة، ومع ذلك لم أرسب ولا سنة، وكان عليَّ أن آخذ ما بقي من أجرتي من مصنوعات الزجاج من كاسات وأباريق.. وأتجول بها في حارات دمشق لبيعها أو أذهب بها يوم الجمعة إلى القرى المجاورة ماشياً، فأستبدلها بما أحصل عليه من مؤونة (كالبرغل والجبن والبيض) وأقدم ذلك لأسرتي... كما عملت أجيراً في معمل البلاط، وأجير طيان، وأجير حداد وخضرياً... ثم أجيراً في مطعم بالمرجة...

وقد أهّلني ذلك للاختلاط بالبيئة الشعبية والعيش مع معاناة الناس الذين عشت وعملت معهم وتأثرت بهم، فكتبت ما كتبت عنهم بصدق وأمانة ما استطعت إلى ذلك سبيلاً.

□ الأستاذ منير كيال من الباحثين المهمين في مجال الأدب الشعبي، كيف بدأ اهتمامه بالأدب الشعبي؟

□□ أرى أن الأدب الشعبي هو اللغة التي عشت في أفيائها وتعلمت الكثير من المقولات، وانطبعت بها، فكان لي أن أهتم بجمع الأمثال من أفواه قائليها بعد استيعاب العظة التي ترمي إليها، لاسيما أن تلك الأمثال تحكي حياة الناس وتدون قيمهم ومواقفهم من الحياة، وعلى ذلك قس من ناحية الأقوال والحكايات والأحاجي.

وكانت السهرات بمنزلة النوادي التي تداول فيها مقولات الأدب الشعبي وتتأصل فيها العادات والتقاليد.

□ ما هي قصة الأستاذ منير كيال مع كتاب الحمامات؟

□□ فيما يتعلق بالحمامات فقد رصدت ما كتب عن حمامات دمشق منذ أيام ابن عساكر وحتى أيامنا، وقمت خلال العقد الخامس من القرن العشرين بزيارة ما بقي من حمامات دمشق، ووثقت ما شاهدته حجراً حجراً وبلاطة بلاطة، فأتى الكتاب صورة موثقة عن حمامات دمشق، وقد عانيت من أصحاب الحمامات في ذلك الحين كثيراً من معارضة وسوء فهم لهذه الدراسة.

وبالطبع رجعت إلى العديد من المخطوطات النادرة التي تحدثت عن الحمامات، ولم أنس الجهود المبذولة في هذا الشأن، وبالتالي ما وقعت فيه من مطبّات.

□ طرأت على العادات والتقاليد والحارات تغيرات كبيرة، برأي الأستاذ منير كيال هل هذه التغيرات سلبية وكيف يمكن التعامل معها؟!

□□حول ما طرأ على عاداتنا وتقاليدنا الشعبية بتأثير مطلبات الحياة المعاصرة، إنّ كلّ ما أخشاه أن نفقد هويتنا وأصالتنا بما يتطلع إليه جيل هذه الأيام من التحرر من تلك العادات

والتقاليد. ليس معنى ذلك البقاء في قوقعة حياة جيلنا وحرمان أبناء الجيل المعاصر من حقه بالحياة... وإنما أن يأخذ ما يناسب من الجيل السالف وفي عصر ما يمكن عصرنته كي يتلاءم مع متطلبات الحياة الجديدة، فمفهوم الشرف يبقى شرفاً والصدق صدقاً والإباء واللهفة والوفاء تبقى وستبقى، وإنما نتناولها بأسلوب يتعايش مع معطيات الحياة المعاصرة.

□ لشهر رمضان طقوس وعادات جميلة، في مدينة دمشق القديمة خاصة وللأستاذ كيال كتاب عن رمضان وتقاليده الدمشقية طبع عام 1974، ما هو الجميل والمتميز في هذه العادات، وهل هناك مجال لاستمرار هذه العادات، وحول مسرح الظل في دمشق، منذ العهد العثماني، كيف أرّخ الأستاذ كيال وكتب عن هذا المسرح؟

□□ فيما يتعلق بتقاليد شهر رمضان فقد عايشت المسحرين وتجولت معهم وشهدت أقوالهم، ورأيت بأم عيني ما هم عليه من عطاء ووفاء، ودونت ذلك في كتابي (رمضان في الشام أيام زمان)، بعد كتاب (رمضان وتقاليده الدمشقية) وفيه صورة عن حياة الناس في ذلك الشهر المبارك، وما هم عليه من تواد وتراحم وصلة ولقاء وصفاء ومسرح الظل الذي رافق أمتنا منذ أيام الفاطميين، ومن ثم المماليك وكانت المدرسة التي قدمت للناس أصول نقاء الحياة بأساليب منها الصوفي الذي أراد النزول إلى العامة ومن ثم الرقي بهم؛ أو الجدّ والرزانة في تناول المواضيع، وعن العرب أخذ العثمانيون مسرح الظل، ومن ثم عاد إلى العرب (بمسميات) عثمانية ما لبث المخايلون أن طبعوها بالطابع المحلي الذي يحاكي مشاكل الناس، ويتحدث عن همومهم بأسلوب حاذق من المتعة والأداء، وينقد السلطة الغاشمة التي كانت تتحكم في مصير الناس وأجبرت المخايلين (الكركوزاتية) أن يكتبوا التعهدات على أنفسهم بعدم التعرض للسلطة.

□ ما هي الفنون والصناعات الدمشقية التي استمرت وقاومت التغيرات والتطور الحضاري برأي الأستاذ كيال، وكيف يمكن الحفاظ عليها؟.

□□ بالنسبة لكثير من الصناعات... فالزجاج الذي يعتمد على الأسلوب التقليدي في صناعته يمكن تطوير استخدامه وجعله صمديات وثريات وتعاليق وجفاناً، وكذلك النسيج يمكن أن نجعل منه تحفاً نباهي بها الأمم والشعوب... لأن هذه المصنوعات هي هويتنا، وبها اشتهرت سورية، فالتراث لم يعد مقتصراً على تاريخ الخلفاء وحروبهم ومشيداتهم المعمارية، وإنما التراث اليوم هو الأيدي التي قدمت هذا التراث في جميع المجالات المعمارية والفنية والصناعة والمواصلات...

ولقد كتبت عام1958 كتاباً بعنوان (فنون وصناعات دمشقية) تحدثت فيه عن أهمية دمشق في العديد من تلك الصناعات كالزجاج والخزف والنسيج والحفر على الخشب وتصميمه وتزيينه بالعاج والأخشاب الأخرى بألوان مغايرة أو ما يعرف بالموزاييك، وكذلك الحفر والنقش على الخشب على مدى العصور، فضلاً عن الصناعات المعدنية ومنها السيوف الدمشقية، والحفر على النحاس والنقش عليه فيما يعرف بالتكفيت بتنزيل

الذهب والفضة مكان الحفر، وأيضاً الخط العربي ومدارسه وأشهر الخطاطين، فضلاً عن العمارة والدور والقصور، ثم أعادت وزارة الثقافة إصدار هذا الكتاب بعنوان «مآثر شامية» وقد رفدت هذه الطبعة من الكتاب ماكنت قد حصلت عليه خلال خمسين سنة وزودته بالصور الوثائقية النادرة.

□ كان وما زال للحج تقدير وقدسية عالية في دمشق، فالشوام كانوا يحجون فيما يعرف بمحمل الحج الشامي، إلى مكة والمدينة، حبذا لو يحدثنا الأستاذ كيال عن محمل الحج الشامي، لاسيما أن له كتاباً كاملاً عن (محمل الحج الشامي ـ وزارة الثقافة ـ 2006م).

□□ للحج إلى بيت الله الحرام محاور يتبعها الحجاج للوصول إليه، فهناك المحور اليمني، ومحور مصر (ويصل إليه حجاج أقطار المغرب العربي) ومحور بغداد، وأخيراً محور الحج الشامي الذي كان يضم حجاج بلاد الأناضول وأوربا وبلاد العجم، لاسيما بعد عدم انتظام محور بغداد.

وكان الفاطميون ومن ثم المماليك على اهتمام كبير بمحور الحج الشامي، لكن الدولة العثمانية جعلت من هذا المحور وسيلة للبرهان على سيادتها المعنوية على الأقل على الحرمين الشريفين في مكة المكرمة والمدينة المنورة... فدعمت محور الحج الشامي وجعلت منه رمزاً لسلطتها على طريق الحج... وقد تكفل الدماشقة بأعباء هذا المحمل فقدموا الزيت للحرمين الشريفين (وكان المحمل ينطلق من كفر سوسة)، وقدموا للحرمين ماء الزهر والماورد الذي كان يقدم من بساتين المزّة، وكذلك الشمع لإنارة الحرمين الشريفين الذي كان يقدمه أعيان دمشق... وكل ذلك في إطار من العادات والتقاليد والمواكب الفريدة... كما كان أهل دمشق يقدمون للحجاج الطعام والمأوى والماء، وقد نشأت حرف منها البقسماوية الذين كانوا يقدمون خبزاً أو كعك البقسماء للحجاج، وكذلك حرفة المحايرية والخيخمية والعكامة الذين يرافقون الحجاج ويقومون على تأمين راحتهم، ومن هؤلاء: السقاؤون والشعالون وكل ما يكفل راحة الحجاج... وركزت على ما كان يعانيه الحجاج من عنت الطبيعة والإنسان في ذهابهم وإيابهم.

□ ما هي المشاريع التي يريد أن ينجزها الأستاذ الباحث منير كيال ولم ينجزها بعد؟...

□□ أما المشاريع التي أعمل على إنجازها فهناك كتاب في العرس الشامي، وهو في طريقه إلى المطبعة، وكتاب المطبخ الشامي للمآكل الشامية التراثية.

وأفكر في إنجاز عمل كبير أطلقت عليه اسم "الهمشرية" وهو يحكي قصة التعاضد بين جيلنا، جيل العقد الثاني والثالث من القرن العشرين، وجيل هذه الأيام بما هم عليه من العصرنة، وما نريد أن يتعلموا من مثل الحياة... وهو محاولة تثاقف وتقارب وتمازج بين جيلين، أو أكثر... وعنيت بكلمة الهمشرية الصديق الودود أو التلاحم بين هذين الجيلين ذلك أن الهمشري في عصرنا هو الإنسان الذي يأمر إنساناً آخر بجرح إصبع كل منهما واختلاط الدم بينهما فهما معاً على السراء والضراء بما هو خير.

للمؤلف

1 ـ فنون وصناعات دمشقية ـ وزارة الثقافة ـ 1958م.

2 ـ الحمامات الدمشقية وتقاليدها ـ صدر عن وزارة الثقافة سنة 1964 وطبعة ثانية مزيدة : مطبعة ابن خلدون بدمشق سنة 1986م. وطبعة ثانية مزيدة: مطبعة ابن خلدون بدمشق سنة 1986م.

3 ـ رمضان وتقاليده الدمشقية ـ مطبعة الحياة بدمشق سنة 1974 وطبعة ثانية مزيدة عن مكتبة الشوري بدمشق سنة 1992 بعنوان: الشام أيام زمان في رمضان.

3 ـ يا شام في التراث الشعبي الدمشقي ـ مطبعة ابن خلدون سنة 1984 ، وطبعة ثانية وثالثة 1987 و 1993م.

4 ـ حكايات دمشقية ـ مطبعة ابن خلدون سنة 1987م.

6 ـ الصناعات السورية التقليدية ـ المديرية العامة لمعرض دمشق الدولي باللغة العربية واللغة الفرنسية سنة 1965م.

7 ـ معجم درر الكلام في أمثال أهل الشام ـ مكتبة لبنان سنة 1994م.

8 ـ معجم بابات مسرح الظل ـ مكتبة لبنان سنة 1995م.

9 ـ دمشق ياسمينة التاريخ ـ دار البشائر بدمشق سنة 2004م.

10 ـ محمل الحج الشامي ـ وزارة الثقافة سنة 2006م.

11 ـ مساكن شامية في الفنون والصناعات الدمشقية ـ وزارة الثقافة سنة 2007م.

12 ـ بترول العرب وقومية المعركة ـ مطبعة الحياة سنة 1970.

13 ـ جغرافية الوطن العربي ـ بالاشتراك مع وزارة التربية سنة 1965.

قيد الطبع:

1 ـ بيت الله الحرام والمسجد النّبويّ.

2 ـ دمشق الشام ذاكرة الزمان.

3 ـ جزيرة أرواد، تاريخها وتراثها الشعبي.

4 ـ كنايات الشوام.

□□

خطاب العشق بين مكابدات العاشق والفعل السردي

(الأعمال الشعرية لتوفيق أحمد نموذجاً)

□ د. هايل محمد الطالب

احتفى الشعر العربي منذ امرئ القيس بالمغامرة العشقية القائمة على القص، فتوافرت لذاك الخطاب كل عناصر القص من شخصيات وزمان ومكان وحدث وسرد وحوار وعقدة وحل، قاربت منطقية القص فيها منطق الحكاية التي تقوم على بداية وعقدة ونهاية تنفرج فيها العقدة، أو قل نهاية تنهي المشهد العشقي بحل منطقي كحلول الصباح هادم لذات العشاق. الشعر المعاصر استفاد من تكنيك القص وحاول أن يتخلص من منطقيته، كما كان فيه ، غالباً، الشاعر هو الراوي المحتكر للخطاب، وإذا ما توقفنا عند مثال نأخذه من عمر بن أبي ربيعة يمكن أن نلحظ خصائص القص العشقي في القصيدة التراثية، يقول:

وَناهِـدَةِ الثَـديَينِ قُلـتُ لَهـا اِتَّكـي
على الرَملِ مِن جَبّانَةٍ لَم تُوَسَّدِ
فَقالَـت عَلـى اِسـمِ اللَـهِ أَمـرُكَ طاعَـةٌ
وَإِن كُنتُ قَد كُلِّفتُ ما لَم أُعَوَّدِ
فَمـا زِلـتُ فِي لَيـلٍ طَويـلٍ مُلَثِّمـا
لَذيذَ رُضابِ المِسكِ كَالمُتَشَهِّدِ
فَلَمّـا دَنـا الإِصـباحُ قالَـت فَضَـحتَني
فَقُم غَيرَ مَطرودٍ وَإِن شِئتَ فَازدَدِ
فَمـا اِزدَدتُ مِنهـا غَـيرَ مَـصٍّ لِثاتِهـا
وَتَقبيـلِ فيهـا وَالحَـديثِ المُـرَدَّدِ
تَـزَوَّدتُ مِنهـا وَاِتَّشَـحتُ بِمِرطِهـا
وَقُلتُ لِعَينَيَّ اِسفَحا الدَمعَ مِن غَدِ

فالقص يحدد مكان اللقاء ، وزمانه (دوماً ليلاً) وبطلاه الشاعر وحبيبته ، ثم يشرح الطبيعة الجنسية للقاء ، ثم تأتي النهاية للحدث بمجيء

الصباح، طبعاً وكل شاعر يضيف نكهته الخاصة على قصّه العشقي، الذي يختلف بين عذري وصريح، فالشاعر عمر بن أبي ربيعة، يمزج الكوميدي بالعشقي، فالحبيبة تلبي رغبته الجنسية بتصوير حسي مباشر، فتبدأ بالبسملة، ويظهر الشاعر دنجواناً مطلوباً، بل ليس من إمكانية لرفض طلبه، وهذه النزعة الكوميدية تتعزّز في نهاية المشهد، فالإصباح يقطع الحالة الجنسية، ويسبب الفضيحة للعشيقة، ولكنها لا تتردد ـ رغم ذلك ـ في طلب بقاء العشيق، ثم يختم اللقاء بالوداع الغارق بالدموع.

وهنا نشير إلى النهاية التقليدية المثالية لمثل هذا القصص العشقي (الصباح)، فهي غالباً تتشابه بين الشعراء جميعهم، عذريين، وغير عذريين، والسبب هو الطبيعة الاجتماعية التي ترفض لقاءات الحب غير الشرعية، من هنا يكون زمان اللقاء ليلاً ونهاياته في الصباح، كما نلحظ في النهايات الآتية:

يقول عمر بن أبي ربيعة:

حَتّى إذا ما الصُبحُ أشرَقَ ضَوؤُهُ
عَن لَونِ أشقَرَ واضِحٍ أقرابُهُ
إنَّ النَهارَ وَذاكَ حَقٌّ واضِحٌ
وَاللَيلُ يَخفى بِالظَلامِ رِكابُهُ

ويقول في موضع آخر:

يا لَيلَةً قَطَعَ الصَباحُ نَعيمَها
عودي عَلَيَّ فَقَد أصَبتِ صَميمي
فَعَلَيكِ يا لَيلُ السَلامُ تَحيَّةً
عَدَدَ النُجومِ وَقَلَّ مِن تَسليمي

ويقول في موضع آخر:

فَلَهَونا اللَيلَ حَتّى
هَجَمَ الصُبحُ هُجوما

وقد عبر جميل بثينة عن هذه الحال فقال:

وَكانَ التَفَرُّقُ عِندَ الصَباحِ
عَن مِثلِ رائِحَةِ العَنبَرِ

وكذلك قيس بن ذريح قال في الدلالة نفسها:

وَيَلبَسُنا اللَيلُ البَهيمُ إذا دَجا
وَنُبصِرُ ضَوءَ الصُبحِ وَالفَجرُ

لكن الشاعر المعاصر حاول أن يجعل من قصّه العشقي احتفاء جمالياً وغرامياً بالعشق والمعشوقة، وتخلّى عن الأسلوب اللغوي المباشر في وصف العلاقة الجنسية، واعتمد الإيحاء والمجاز، وتخلّى عن صرامة القص المنطقية، وهذا ما نجده عند توفيق أحمد الذي أخلص لبعض العناصر القصصية وتخلى عن بعضها الآخر، فتجد صدى التراث في نصه، ولكنه يلامس الحداثة في الآن ذاته، مع تركيز على السرد في تعامله مع المغامرة العشقية، بل إن السرد هو الركن الأساسي في بناء النص، وفي هذه الصفحات سنتوقف عند قضيتين:

الأولى: تحولات خطاب العشق.

والثانية: الفعل السردي في خطاب العشق.

أولاً: تحولات خطاب العشق:

1ـ مواسم الكرز / القصّ الشعري:

لا يخفى العنوان الذي اختاره الشاعر لقصيدته (مواسم الكرز) إيحاءاته الجنسية

التي ترمي بظلالها على النص، فالنص مغامرة عشقية ماجنة، اعتمدت الإطار التقليدي للمغامرة العشقية، التي يحتكر فيها المعشوق الخطاب الشعري، فيصبح بطلاً دنجوانياً، وإن امتطى فرسه التراثي كوسيلة لبلوغ المعنى، اعتمد الشاعر القص على طريقة عمر بن أبي ربيعة، فيبدأ الشاعر بوصف المشهد العام المقدم للمغامرة العشقية الماجنة(1):

ولما كنتُ وحدي يا صديقي

سألْنَ عليك ربّاتُ البريق

أنا فرد وهنّ عليّ جمع

ولا من مخرج أو من مضيق

رشقن العطر حولي ضاحكات

من الرجل المزنر بالحريق

إنه خطاب عفوي شعبي بسيط، يحاول فيه الشاعر أن يقترب من لغة الناس، وهذا ما يبرز في قوله سألن عليك وصوابها سألن عنك، وكذلك في بساطة الخطاب الذي يفتتح بسؤال الغانيات عن صديق مشارك ربما في لذة سابقة، ويفتقد حضوره الآن، واستعمال الفعل الماضي دال على رواية قصة في زمان ماض عبر التذكر، تختلف عن لحظة التكلم الحاضرة، وعبارة الرجل المزنر بالحريق، تدخلنا بلطافة في مشهد جنسي ماجن، فالنار والحريق دوماً مقترنان بالشهوة واللذة، وهما يعززان الدلالة التي جاء بها العنوان فمواسم الكرز، توحي بجمال، ونضج واكتمال، ومن ثم جني وقطاف، وكل هذه تنقل في المغامرة العشقية إلى لذة جنسية، ثم يكمل الشاعر عناصر القص في المشهد، فيقول(2):

فقلت لهنّ: جئت أنا وحيداً

لأطفئ جمرة تكوي عروقي

بلا خجل أشرت إلى فتاة

تطلّ بوجهها شمس الشروق

تضاحك سنها وهفت سريعاً

كما يهفو الرفيق إلى الرفيق

فالصور التقليدية للخطاب العشقي في النص تلفّ النص، فيفتتح المقطع بالإجابة عن سؤال السائلة عن الصديق، ثم تُوضّح تفرد العاشق/ الشاعر بالمشهد منفرداً، وهنا يمتزج الجنس الداعر المتمثل بعبارات (بلا خجل، هفت سريعاً) بالجنس الرومانسي، فالفتاة تطل بوجهها شمس الشروق، على طريقة الحبيبات القديمات في التراث العربي، ثم المعشوق هنا لا يُردّ وهو مطلوب، لا ممانعة لرغباته، ثم يحضر المشهد الجنسي(3):

وطرنا دون أجنحة نغني

على موج من الغزل الرقيق

وهمنا نحن الاثنين اشتياقاً

غريقاً راح يبحث عن غريق

قطفت قطفت ما وسعت شفاهي

من الثغر الموشّى بالعقيق

مواسمنا من الكرز المندى تقول

هي اقتطف وأقول ذوقي

وهذا المقطع تفسير للعنوان (مواسم الكرز)، فموسم الكرز مقترن بشفاه المرأة المشاركة في الفعل الجنسي، من هنا فالإلحاح في تكرار فعل القطف، هو إمعان في اللذة المتحققة من ذاك الكرز، وربما كانت مفردة الكرز والسياق الذي وردت فيه هي التجديد اللغوي الوحيد في هذا النص على قصة العشق/ الجنسية المعروفة في تراثنا الشعري، ثم يختم المشهد عذول مألوف هو الصباح(4):

ولما لاح وجه الصبح حلواً

توادعنا.. وكل في طريق

وقد أشرنا إلى هذه النهاية التي جمعت الشاعر بأسلافه القدماء في مقدمة هذه الفقرة.

2ـ غوايات العاشق:

يحضر هنا صوت العاشق، وصوت العشيقة، وإغواءات الفعل الجنسي، كما نلحظ في قصيدة (تلك الليلة)، فالعنوان يوحي بزمن مضى، ومغامرة عشقية ماجنة، وفعل جنسي متحقق، من هنا يكون التداعي هو لحظة الكتابة القائمة على تصوير المشهد، يفتتح الشاعر نصه بتبرير طفولي يلقي اللوم على العيون(5):

//ألست بعينيك أشعلت في الشرارة

وبالأمسيات الخضيلات

داعبت أمواج عشقي

أزحت عن النافرين الصبيين

تلك الستاره//

يستحضر الشاعر بعد ذلك خطاب العتاب، خطاب المرأة وهو تال للحظة الجنسية، يُتّخذ ذريعة لوصف المشهد الجنسي(6):

// تقولين:

إني أضفت لتلك الجراح نزيفاً

وللعصف في الأضلع اللاهبات دمارا

وقد أنشبتْ شهوتي في رحابك ناراً

وصار التوقد وشماً

تضرجت بالحسن حتى التوحد

ما شمت نفسي نبياً بغير هواك

تداخلت فيك كبحر بطوفانه

توغلت بالنعميات الظميئات

حتى استباح اللظى كبرياء التوقد

والعشق صار مناره//

ثم يحضر مشهد الغوايات المحرضة على المغامرة العشقية الجنسية، عبر كشف أسراره المغلقة، وتحولاته الجمالية، يقول(7):

// تفحّ المواعيد:

لا تستحي، هلمّي

وخلي شحوبك يندى

يسلّم للوهج في أضلعي الأبقات انهياره

ستحكي الأزاهير يوماً:

بأنّ الجنان بدنياك

صارت جحيماً

وتحكين أنت:

بأن العصور من الحزن

في خصرك الأسمر الناحل

اختصرتها البروق

ورشت على قاحل الروح إيناعها

وأنك لا ترتجين لماض حزين رجوعاً

سيورق فيك خريف

وكل مهان سيرفع رأسه

هلمي

وخلي شحوبك يندى

ويغرف من دفقات الضياء بصدري نهارهُ//

يفتتح الشاعر المقطع بالاستعارة اللطيفة، تفح المواعيد، وفي هذه إشارة جنسية صاخبة، فالأفعى رمز جنسي بامتياز، واستعارة الفحيح للموعد، هو إضفاء جنسي عالي التوتر على ذاك الموعد، ثم تحضر أفعال الإغواء والتحريض على الفعل الجنسي ممثلة بالأفعال الطلبية المكررة (لا تستحي، هلمي، خلي) مصحوبة بأفعال تزيينية لذاك الطلب (ستحكي الأزاهير، سيورق فيك خريف، ...) فهي عناصر تجميل وتحسين للإغواء الجنسي، فعصور الحزن ستختصرها البروق، والروح القاحلة المجدبة، ستُينع، ويتحوّل الجسد من خريفه إلى ربيعه، والشحوب سيندى، وسيوزع صباحه على جسد الشاعر، كل ذلك إمعان في الإغواء، في سبيل الوصول إلى تلك الليلة التي جسدها عنوان القصيدة، وما استخدام اسم الإشارة الدال على البعيد في العنوان، إلا دلالة على تمجيد تلك الليلة والاحتفاء بلذتها القابعة في المخيلة.

3ـ خطاب المذكر/ وله العاشقة وطيف الخيال:

يتبادل العشاق الأدوار، فيمسي المذكّر مطلوباً، وتنتقل حالة الوجد والهيام وعذابات العشق إلى المؤنث بوصفه عاشقاً، وهذا النمط موجود في التراث العربي لاسيما عند عمر بن أبي ربيعة، الذي يعدّ من مؤسسي هذا الاتجاه في الشعر العربي.

يحضر هنا صوت المؤنث في خطابه للمذكّر، كما نلحظ في (قصيدة ولو مرت يداكَ) العنوان قائم على تمن وكل تمن هو حلم لا يُرجى تحققه إلا في الحلم، نتيجة تمنّع المعشوق هذا يدخلنا في عذابات العاشقة، وسادية المعشوق(8):

// لأنك لحظة العشق الجميل

وذاكرة المواسم والفصول

لأنك دائماً تحيا بصدري

هموم الغيم في بال النخيل

وليس لديك من وقت وإني

لأرضى من حديثك بالقليل//

فالخطاب هنا تبريري، لما سيأتي بعده، فاللحظة العشقية هنا، هي لحظة في الذاكرة غير متحققة في الواقع، يكتسب المعشوق فيها قيمته من حضوره الجمالي المسيطر على ذاكرة الذات العاشقة، والسيطرة هنا تعني التملّك الذي لا تستطيع العاشقة الإفلات منه، فيكتسب المعشوق سيطرة زمانية متمثلة في الحياة الدائمة، من هنا فقليله يكفي، وهذا يذكّر بقول الشاعر التراثي:

قليل منك يكفيني، ولكن

قليلك لا يقال له قليل

ومادام اللقاء غير متحقق في الواقع، ومادام المعشوق يتمتع بكل تلك الصفات الآسرة للذات العاشقة، من هنا يكون اللجوء إلى الطيف والخيال(9):

// أحاول أن أراك ولو خيالاً
بذاكرة الزمان المستحيل
أتمنعني بأن أشتاق حسبي
بأن أبقى أسيرُ بلا وصول
أنا الصوت الذي يزداد عمقاً
ليوقظ ما تبقى من طلول
أفتش عنك بين دمي وقلبي
ويأخذني إلى تعبي دليلي
وأرتقب الثواني علّ سحراً
يمرّ كشهقة الوتر القتيل
يجددني انتظارك هل تراني
ربيعاً لا يمرّ على الحقول؟
تجيء ولا تجيء لديك أبقى
وأفنى في الترقب والذهول//

فتحقق اللقاء في الخيال هو محاولة من الذات العاشقة التعويض عن غيابه واقعاً، ومادام الشاعر استخدم الفعل (أحاول) فهذا يعني أنّ اللقاء قد يكتب له النجاح وقد يُكتب له الفشل، ومبرّر ذلك أن المعشوق متمنّع واقعاً وحلماً، من هنا يحضر الشوق كجزئية مهمة في فضاء الخطاب العشقي، ويصبح رضى المعشوق أمراً مقبولاً في أعراف هذا الخطاب، بل إن الأسر محبب فيه أيضاً ما دامت وسائل الوصال مقطوعة، ومادام المعشوق بات جزءاً من الدم والقلب، ومن هنا تبقى اللذة في عزاء جميل للعشاق دوماً، يتمثّل بالانتظار، وما يحققه من لذة، فانتظار المحبوب وترقّب وصوله، وإن لم يكن متحققاً واقعاً، هو الأمل التعويضي الوحيد الذي تحتفي به العاشقة برصد احتمالات الحضور الكثيرة.

4ـ الموعد والذكريات/ لذة العودة إلى المعشوق:

الاحتفاء بالموعد وباللقاء جزء مهم من الخطاب العشقي وهو دوماً عند توفيق أحمد مقترن بالخوف من الفراق، يقول(10):

// لحظة الوعد يا حبيبة أخشى
بعد حين من لحظة الافتراق
ما لنا والزمان نهرب منه
وهو للعمر مسرف في التلاقي
داعبي حلمي الجميل وكوني
في جحيمي مجامر الاحتراق//

على الرغم من الضعف البنائي في البيت الثاني، إلا أن الشاعر استطاع أن ينقل لنا بدقة تلك المشاعر القلقة دوماً عند المحب ولاسيما عندما يدخل التفكير بالفراق، متصاحباً مع لحظة التلاقي.

ويحتفي الخطاب العشقي عند توفيق أحمد بالذكريات، كما نلحظ في قصيدة العزال التي يقول فيها(11):

أو تذكرين ويذكر العزال
أيام رفّ مع الربيع غزال
عيناك أم لون الربيع أم المدى
أم رفّ عصفور ولوّح شال
أو تذكرين وقد مشى من حولنا
سرب الحمام وللغصون ظلال

فالمشهد العشقي قائم على التذكر، للمكان (العرزال) وهي لفظة تحمل ظلالاً رومانسية، ثم تحضر مكونات المشهد الغزال والربيع والشال والحمام والغصون. فالشاعر يستحضر كل ما يضفي على المشهد حميمية وجمالية رومانسية كي تشارك في تجميل المشهد الحسي للجنون المتحقق من وصل الحبيبة.

أما لذّة العودة إلى المعشوق والاحتفاء به، فنلحظها في نص (العودة)، إذ يقدم لنا في مطلع القصيدة صورة للاحتفاء الجمالي بحضور المعشوقة(12):

مـرّت فـلا جـنّ ولا إنـس

أهي الحبيبة أم هي الشمس؟

وتظلّلت منها ضفاف غدي

ومحت كتاباً خطه الأمس

يا حبّها الحاني على وجعي

أواه كم يدمي وكم يأسو

لم أدر حين عشقت فتنتها

هل قلبها سيحنّ أم يقسو؟

وشذى هواها اجتاح أوردتي

واحتلني وتحكّم الحبس

فالشاعر يبدأ بتساؤل العارف، ليداخل معنى الحبيبة بالمجاز، وهذا يذكرنا بالصيغة الشعبية للعبارة الترحيبية لمن نحب (وجهك أم وجه القمر) في تداخل مجازي ينمّ عن احتفاء وحب، من هنا فالحبيبة شمس تظلل العمر معبراً عنه بضفاف الغد، فوجودها مجمّل للزمان المستقبل إذا حضرت فيه، لكن الشاعر لا يتخلى في خطابه عن الألم الجميل المُتمثل بثنائية (يدمي ويأسو) و (يحن/ يقسو)، فهو مبعث الألم وهو مبعث السعادة، ثم يتوقف الشاعر عند تحولات هذا الحضور الأنثوي، فيقول(13):

اليوم عادت مثلما رحلت

لا يعتري أوصافها لبس

كانت إذا رغبت تمدّ يداً

لا الشيخ يهديها ولا القس

وإذا تمنع خصر رغبتها

لا الروم تلويه ولا الفرس

البوس قبل نداك آلمني

وغدا ندياً بعدك البوس

أبعاد هذا الكون أربعة

ولأنت فيه لأربعي خمس

إنها صورة التمنع والإقبال في مشهد الحب بعد عودتها، متمثلة بصورة الرغبة الجامحة التي لا يقف أحد في طريقها، والتمنع الذي لا ينتصر عليه أحد، في استفادة رائعة من الصراع التاريخي بين الروم والفرس لتوظيفه على أرض معركة جديدة؟

5ـ أشواق العاشق:

هنا يتحول الشوق باعتباره حالة عاطفية تصيب العاشق إلى محرق مولد لدلالات النص بتفرعاتها المختلفة المرتبطة بالحبيبة، وهذا ما نلحظه في قصيدة (جلسة الشوق المغامر) التي

لا يتطلب الشوق فيها غياب المعشوق، بل قد يكون حضوره واقعاً أو خيالاً هو المحرك للدلالة، من هنا تحضر دلالتا الإخصاب/ التمنع، يقول(14):

// هي لم تكن عندي الأخيرة

لحظة احتدمت رغاب الروح

وانهدمت قلاع حياتنا

وخلعتِ عن نعماك أوهام التمنع

صرتِ منديلاً رخيّاً شاسع اللذات

أخصب من نداه الأنثوي

جفاف أروقة المكان//

فللإخصاب صفة ملاصقة لمكان العشق الشاسع المسافات، والاتساع هنا معنوي كامتلاك قلب العاشق للكون، تضاف إليه قدرات تحويلية تتمثل بتحويل ذاك المكان من حالة الجفاف إلى حالة الخصوبة، فالدلالة الجنسية في النص تشكل منطلقاً لتلوينه جمالياً عبر الانزياحات المجازية، وسيعزز الشاعر من تلك الخصوبة الدلالية وقدراتها الانتشارية عندما يقول(15):

// هي جلسة للشوق سافر صوب

شرفتها يباس أصابعي

ليشيع في الأعماق لألاء الهوى

ويضيء مملكة الغرام

تضيف برهتها القصية في احتراق

الجمر

والجسد اللعوب//

فالقدرات التحويلية الانتشارية متمثلة في الألفاظ / يباس، يشيع، يضيء، تضيف، / فاليباس يسافر إلى الندى/ المؤنث المتمثل في ضمير الغائب في لفظة (شرفتها) وهذا سينشر في الأعماق نشوة الحب، كما سيكون مبعثاً للنور والتوهج الجسدي والروحي الذي سينتهي بموقف حلمي درامي متمثل بقوله(16):

// آه ما أقسى احتباس الشوق في وجع

المكان

في ذلك الحلم القصي

أرمي صباباتي

يكسّرني فلا أصحو

وأصحو حينما تغفو الدنان//

فتحضر ثنائية الشوق المرافق للمكان الحاضن للعشق، وتحضر الثنائية الطريفة، صحو الشاعر في مقابل إغفاءة الدنان التي لن تغفو أصلاً.

6. أسفار العاشق:

في أسفار العاشق في المغامرة العشقية يحضر الحوار مع المحبوبة ويحضر مفهوم الرحلة، ولكنها رحلة من نمط خاص فائدة الشاعر من هذه الأسفار جمالية بخلاف عرف فوائد السفر الاجتماعية، فالشاعر هنا مسافر للبحث في نشوة بصحبة الحبيبة، ومسافر للبحث عن لغز المعنى الذي لا يكتشفه إلا الشعراء، ففي السياق الأول يقول الشاعر(17):

// قالت:

خذني في مشوارك

نمضي عصفورين إلى حقل الدراق

رغم كثافة ما أنجزنا في الأيام الأولى

يبقى في جعبتنا الأحلى

يبقى أن نسترسل مثل جدائل غانية

أتعبها الحسن

ويبقى أن نتزنّر باللهفة

مثل الرؤية في العينين تزنّرها

الأحداق//

فالبحث هنا جمالي، تأتي صورة الاسترسال الذي يشخّص جدائل الغانية في امتداده وجماله، وتأتي اللهفة مشخصة لتحيط وترعى العاشقين، في تشبيه يوازي بينها وبين ملازمة الرؤيا للأحداق، لكن الذات الشاعرة لا تكتفي من الغنيمة بالإياب، وإنما تستطرد مازجة الحلمي بالواقعي، الحلمي المتمثل في البحث عن لغز المعنى، ذلك البحث الذي لا ينتهي، والواقع المتمثل بمسلمة في الواقع يعبر عنها المثل الشعبي الذي استثمره الشاعر والمتمثل بعلاقة المرأة السيئة مع مواثيق الحب، ويستثني الشاعر من رحم ربه، ليقول(18):

// لا خوف على من يحمل في خافقه

الدنيا

مكتشفاً لغز الآفاق

فالأجمل في أسفار العاشق

أن يتبنى في رحلة نشوته

أمطار الوصل وأوجاع الإخفاق

لا توجد في الدنيا امرأة

- إلا ما يندر.

يحكمها ميثاق//

من هنا لا غرابة، أن تبقى الحكمة الشعرية ضالة الشاعر، تحكم أسفاره العشقية والجمالية، التي تقوم قاعدتها على طرفين جماليين، يتمثلان بـ(أمطار الحلم) الممثلة للوصول والنجاح في التجربة العشقية، و (أوجاع الخيبة) الممثلة للخيبة وما يصاحبها من آلام، فالحل الشعري معزّ للشاعر، والحل الحلمي موكل بالكلمات صانعة الأحلام.

ثانياً: الفعل السردي في خطاب العشق

إن السردية تتحكم في كل خطاب مهما كان نوعه(19)، ولا يقتصر وجودها على الأجناس الأدبية فقط، وهي تخضع في كل جنس أدبي، وفي كل فن للقوانين البنيوية لذلك الجنس أو الفن. ويبدو أن وجودها في أجناس أدبية بعينها، هو وجود متحرك متغير يخضع للتطور والتغيير.

والسرد صيغة رافقت القصيدة الغنائية منذ أقدم العصور، وقد أشار كل من أفلاطون وأرسطو إلى أن هذه الصيغة ليست وقفاً على الملحمي والقصصي، بل تشمل الجنس الغنائي، فأفلاطون يشير وهو بصدد الحديث عن طرائق المحاكاة الثلاث إلى نمط من السرد يدعوه بـ"السرد البسيط" ويمثل له بخمريات "باخس"(20) ، وأرسطو يشير إلى الأناشيد البطولية والهجائية كجنس سردي تحول إلى "الإيحائي"(21).

إن نظرة في شعرنا العربي، قديمه وحديثه تؤكد العناية بالجانب السردي، وحسبنا أن نشير إلى أن معلقة امرئ القيس المؤلفة من قرابة ثمانين بيتاً، هيمن فيها السرد والحوار، على ما يقرب من أربعين بيتاً. بينما يتسيد الوصف نصفها الآخر، وبدقة سبعة وثلاثين بيتاً ،

ويجتمع السرد مع الوصف ليكونا صوراً سردية، في الأبيات الثلاثة الباقية منها(22). من هنا يمكن القول: إن "أكثر المعلقات والقصائد الجاهلية لا تخلو من حادثة يقصها الشاعر ولكنها لا تستقطب حدثاً واحداً نامياً بصراع وحبكة وحوار"(23). إن استخدام صيغة السرد في الشعر العربي القديم، كقصيدة "الأعشى" في الإشادة بوفاء "السموأل" والحوار المسرود في عديد من قصائد لاسيما قصائد "حاتم الطائي"، وغيره من الشعراء الجاهليين، ومن تلاهم، دفع بعض الباحثين إلى القول بوجود الملحمي في الشعر العربي القديم(24)، كما دفع البعض الآخر إلى معارضة الغنائية بـ"الفروسية" التي وجدوها في بعض المطولات في هذا الشعر ليخلصوا إلى القول بوجود "الحبك"(25) في الشعر الجاهلي، ويعود هذا الرأي في جذوره إلى "البستاني" الذي ترجم إلياذة هوميروس، والذي أكد في تقديمه لها أن الشعر العربي القديم عرف الشعر القصصي.

إن بحث الشاعر العربي المعاصر عن وسائل وأدوات تعبيرية جديدة كان من المعالم المهمة التي دفعت الشعر العربي إلى طريق الحداثة، إذ جعلته يلتقي بمحاولات التجديد في الشعر العالمي، هذه المحاولات التي "اقترنت غالباً بنمو العناصر الدرامية والملحمية والحكائية داخل القصيدة الجديدة إلى جانب العناصر.. الأخرى"(26). وربما كان أخطر ما تلقاه الشاعر العربي الحديث من هذه المؤثرات الوافدة مقولة "اليوت" عن "المعادل الموضوعي" فضلاً عن شعره، إذ لم يعد الشاعر يسوق فكرته أو يعبر عن عاطفة بصورة مباشرة كما هو الأمر في شعرنا القديم، بل صار يلجأ لنقل انفعالاته إلى عقل القارئ، إلى وسيط هو "مجموعة من الموضوعات، موقف، سلسلة من الأحداث"(27)، ثم كان اكتشاف الشاعر العربي المحدث في منتصف الخمسينات "للأسطورة" بعد ترجمة أجزاء من كتاب جيمس فريزر "الغصن الذهبي" إلى العربية على يد جبرا إبراهيم جبرا، واكتشافه لأساطير المنطقة بفعل ما أحدثته هذه الترجمة، ثم تعرفه ـ أي الشاعر العربي الحديث ـ على تقنيات جديدة في القصيدة الحديثة، كالمونولوج الدرامي أو القناع، والمرايا، كل تلك التقنيات والوسائل التعبيرية الجدية، دفعت الشاعر المحدث إلى استخدام السرد في القصيدة الغنائية، ذلك أن معالجة الأسطورة كقصيدة، والمونولوجي الدرامي الذي من خصائصه أن يروي الشاعر بصوته أو بصوت قناعه قصة ـ تروى بالفعل الماضي وتقدم الحدث بالفعل المضارع وبأسلوب وزمن دراميين(28)، وكأن الحوار وأسلوب المرايا الذي من شأنه غالباً اختلاق شخصية وهمية يتحدث عنها الشاعر أو تتحدث عن نفسها، كل ذلك دفع بالقصيدة الحديثة إلى طريق السرد والخطاب القصصي، ولم يعد السرد يقتصر على بعض مقاطع القصيدة، بل أصبح الصيغة المهيمنة على القصيدة، في قصائد شهيرة مثل "أغنية في شهر آب" لبدر شاكر السياب، و"أغنية من فيتنا" لصلاح عبد الصبور، وعلى كثير من قصائد الأجيال التالية لجيل رواد حركة الحداثة.

وإذا ما تناولنا الفعل السردي في نص توفيق أحمد، نجد أنه استفاد من تلك التقنيات،

وحاول توظيفها في نصه الشعري، وهنا يمكن أن نلمح سمات النص السردي عنده من خلال نص (نشيد لم يكتمل) ويعد هذا النص من أطول قصائد الأعمال الشعرية التي قامت على نظام الشطرين (النمط العمودي)، والإيحاء السردي يبدأ من العنوان، فالنشيد دال على فرح وغناء وغبطة، وعدم اكتماله هو انقطاع وبتر لتلك الحالة الجمالية، فالنفس في العادة تطمح إلى اكتمال الجمال في حياتها، حلمياً كان أم واقعياً، من هنا فالنزوع الدرامي في العنوان والحالة التي اعترت الذات الساردة هي خلف قول القصيدة التي يسيطر فيه الصراع بين لحظتين زمانيتين، لحظة راهنة منكسرة، ولحظة جميلة ماضية، لتحكم العلاقات الضدية المقارنة ذاك الصراع، والنص يمثل قصة عشقية لم تكتمل، تمسك فيه الذات الشاعر بزمام السرد وتطغى على الحوار فيه، فلا يحضر الطرف المكمل لها إلا بصيغة المخاطب، يبدأ النص بلحظة درامية غاضبة متدفقة المشاعرة، يقول في مطلع القصيدة(29):

مزقيها الدفاتر الخضراء
وانثريها مع الرياح هباء
كنتِ يوماً مباهج الحسن فيها
صرتِ فيها وريقة سوداء
كنتِ في كل صفحة كل حرفٍ
وملاكاً وفتنة شماء
كنتِ حقلي وغلتي وثماري
وغدوت البيادر الجرداء
عشتُ عمراً موشحاً بشقائي
وسعيداً، وخنتِ أنتِ الشقاءَ
لستُ أنسى ورغم تجريح روحي
في العشيات وردة حمراء
كم نداء أرسلته لوداد
واقتراب وكم رفضت النداء

فالفعل (مزقيها) هو ردة فعل لشيء سابق لم يفسره النص، وبالتالي اعتمد النص في افتتاحه على ما يُسمى في القص بتقنية القطع، فثمة أحداث جرت قبل هذا الفعل جعلته نتيجتها، وهو فعل صاخب دال على لحظة تمزق داخلي وردة فعل عليه، من هنا فالبداية والمطلع في النص هي بداية طلبية، قائمة على فعل الأمر (مزقيها، انثريها) وهذا ما يعني أن السرد يبدأ من ذروته العاطفية والانفعالية الحادة، ثم يأتي السارد بفعل السرد الأثير (الفعل الماضي) الذي سيفسر سر تلك اللحظة الانفعالية، هذا الفعل الذي سيتكرر ما يقارب سبعاً وأربعين مرة، وهذا ما يجعله بورة انطلاق الدلالة زمانياً، فهو المعبر عن لحظة زمانية ماضية آفلة مثلت فيه المخاطبة زماناً جميلاً مونعاً متّسماً بالاخضرار، من هنا تحضر الدلالة التحولية لزمان الخطاب، فالمخاطبة كانت دالة على كل ما هو جميل (مباهج الحسن) ثم تحولت إلى (وردة سوداء) وهذا ما عبر عنه تناوب الفعل (كنتِ) في أول الشطر الأول مع الفعل (غدوت، صرتِ) مع بداية الشطر الثاني، وهنا نشير إلى سيطرة فعل الحكي التقليدي على النص ممثلاً بـ(كان) بمشتقاتها وما يلحق بها من أفعال، فقد

تكررت (كان) ثلاث عشرة مرة، والأفعال الناسخة الأخرى تكررت ست مرات، وباجتماعها مع صيغة الفعل الماضي، جعلت من اللحظة الماضية مسيطرة على النص تولّد النزوع الدرامي من صراعها مع الزمان الحاضر.

ومن هنا فإن من سمات هذا النص الذي وظف السرد، ابتعاده عن القصدية أي إن الشاعر ترك العنان منفلتاً لمشاعره وأفكاره كي تتسامى في فتح مغاليق موضوعه دون توجيه وقصد، نعم هو بلا شك يتجه لتناول اللحظة العاطفية إلا أن هذه الفكرة غير محددة بإطار مقنن إنما الذي يحددها هو تدفق المشاعر:(30)

إنها شيمتي لكل أليف

أن أذري روحي له أشلاء

لم أُقَدِّر لفيض عز شبابي

أن سيُمسي ترهلاً وخواء

في لياليك مل قلبي اكتئاباً

وجراحاً وحرقة ودماء

كم تبدلتِ: مارداً وملاكاً

كم تغيرتِ: خيبةً ورجاء

أي فعل ولو قبلناه قسراً

سوف يلقى تأففاً وازدراء

محنة المرء أن يصاب بعقل

لا يرى الكون فسحة وفضاء

كيف نعطي الأشياء ما ليس فيها

ونسمي بغيرها الأسماء

لقد اختفى ذلك البناء العتيد لقصيدة السرد المتمثل بـ(المقدمة، التنامي، الحل (، بل اكتفى الشاعر باعتماد مبدأ الانتشار الدلالي، القائم على إضفاء مشاعره وموقفه على كل جزئيات الماضي زماناً ومكاناً، من هنا برز سوء التقدير العاطفي القائم على عطاء العاشق اللامحدود، ليقابل بجفاء وإنكار لا محدود أيضاً من المخاطبة/ المرأة، فتأتي محنة العاشق، من تبدل القيم، وتغيرها واختلاف المعايير التي تقلب التسميات، بطريقة متناقضة مع جوهرها.

وتبرز في النص تقنية أخرى من التقنيات الحوارية في قصيدة السرد عند توفيق أحمد، تعزز من دراميته، إنها تقنية(الاسترجاع (أو يسميه النقاد بـ(الفلاش باك) تماشياً مع نظرية تداخل الأجناس الأدبية ، و"الاسترجاع الصوري "أو ال "Flash Back" هي تقنية قائمة على أساس استرجاع الزمن الماضي الذي تكون صوره غير مرئية بشكل متسلسل ومنطقي، فيكون هذا الاسترجاع عشوائياً معتمداً على التداعي الذي يتم بوساطة الذاكرة غير المرتبطة بزمان أو مكان. وقد استطاع الشاعر توفيق أحمد أن يوظف هذه الوسيلة البنائية القائمة على الزمن الماضي واسترجاعه القائم على التحولات التي تظهرها الثنائية المتضادة، يقول(31):

سنوات عشر شربنا أساها

كنتِ ليلاً فيها وكنتُ الضياء

سنوات عشر وكنتِ ربيعاً

في تفاصيلها و كنت الشتاء

سـنوات عشـر وكنـت دواء

فـوق أوجاعهـا وكنـت الـداء

كـلّ نهـر . ولـو تبـدّى رطيبـاً .

ملّـه المـاء ينشـر الأوبـاء

عشـقنا كـان رائعـاً وجمـيلاً

واسـتحال العشـق الجميـل بـلاء

كـم تمنيـت أن تظلـي حيـاتي

جـدولاً لا يفـيض إلا هنـاء

وتمنيـتُ أن تظـلّ أمـامي

كـل يـوم حمامـة بيضـاء

والأمـاني تسـتحيل جحيمـاً

حـين تلقـى الأعبـاء صبح مسـاء

جنـة كنـت أشـتهي أن تكـوني

ثـم أصبحت نـاري الحمـراء

تأتي الثنائيات الضدية في المقطع السابق لتعبر عن الصراعات الداخلية في الذات الشاعرة، إنها صراعات جعلته يكرر الفعل (كنت) بطريقة غير منضبطة فنياً، تعبر عن الانفعال العاطفي الصاخب، الذي عززه التضاد الممثل في الثنائيات:

المخاطبة/ المرأة # السارد/ الذات الشاعرة

الليل # الضياء

الشتاء # الربيع

الداء # الدواء

الأوباء # النهر الرطيب

العشق البلاء # العشق الرائع

جهنم الحمراء# الجنة

فالمتضادات التي خلقت صراعاً داخلياً في الذات الشاعرة، قد ولدت صراعاً على مستوى النص طرفاه: المخاطبة/ المعشوقة عبر حقل دلالي سلبي (الليل، الشتاء، الداء، الأوباء، العشق البلاء، جهنم الحمراء)، والذات الشاعرة معبر عنها بحقل دلالي إيجابي قائم على التقابل والتضاد مع الحقل الدلالي السابق ممثل ب (الضياء، الربيع، الدواء، النهر الرطيب، العشق الرائع، الجنة) وهذا الصراع دال على المعاناة في العلاقة العشقية . إن جازت تسميتها بذلك. يتخللها تداخل الماضي مع الحاضر في حوارية سردية مفعمة بالتضاد الروحي بين زمن كان مُشتهى ومُتمنى وزمن ضاغط، (كم تمنيت/ الحياة جدول، تمنيت المخاطبة/ حمامة بيضاء) إنها لحظة التمني غير المتحقق لحياة أفضل، الواقع فرض غيرها.

ويرافق(الفلاش باك) ويكاد يكون صنوه (الحوار الداخلي) الذي هو تقنية مهمة من تقنيات الزمن الحوارية الفرق بين الحوار الداخلي والفلاش باك فرق زمني محض إذ إن كليهما استذكار منغلق، وهما يرتبطان بالتأمل والحلمية والصراع النفسي الداخلي أما اختلافهما الزمني فإن(الفلاش باك (تداعيات مختصة بالماضي تقلب صفحات كتابه وما فيها من تفاصيل وحوادث أما الحوار الداخلي فهو متشظي الزمن ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، هو عبارة عن تأمل صامت، حوار مع الذات، في شأن يستحق التداول وإلقاء الأسئلة والبحث عن إجابات وافية عنها، إنه تداعيات ذهنية نقاشية قد تكون تأملية هادئة أو حادة منفعلة،

انعكاس لحالة يستدعي تفردها مناقشتها بصمت ربما لعدم وجود سامع قريب أو لكونها أحد الأسرار الذي لا يمكن انتهاكه ومن هنا فإن الحوار الداخلي فرع من فروع الحوار ولقد وظف الشاعر هذه التقنية الحوارية في بناء نصه، محاولاً مزجها بالأسلوب الحكمي (من الحكمة والمثل)، يقول(32):

فـارحمي نفسـك الجريحـة صـمتي

جــاوز الاحتجــاج والضوضــاء

كبريــائي أعــزّ منــك ومـــاذا

أبتغـي حـين أخسـر الكبريـاء

فـاذهبي واذهــبي ســأزرع وحـدي

في غـدي جنـة وأعلـي البنـاء

يســتحق الحمقــى ازدراء ونفيــاً

لـو علـى الـدهر نُصّبوا أمـراء

وأُفــدّي القلــب النبيــل وإيــاكم

يسـتحق القلـب النبيـل الفـداء

قـد ملئـت الصـحراء شـوكاً ورمـلاً

وســأغني بعشــبي الصــحراء

كلمــا اختــال في طريقــي ذمـيم

مطمحـــي زاد عـــزّة وعـــلاء

إنـــه العمـــر مـــالح ومريـــر

كــل يــوم ينــز رعبــاً وداء

فانفعــالات الشــاعر تميــل إلى الفتــور، والانضباط بعد صخب البدايات، فالحكمة تحتاج إلى هدوء عاطفي ونشاط عقلي يحاكم بدقة ما جرى، من هنا يأتي التسليم بأن الماضي قد ولّى وانقضى، ولا بد من البحث عن واقع آخر يلونه الشاعر بألوانه الخاصة التي تزيل شحوب الماضي.

ولا بد من الإشارة إلى ظاهرة التكرار في نص الشاعر توفيق أحمد، فقد كانت عنصراً فاعلاً من عناصر السرد، فهو تقنية لها إمكانات تتيح مجالات متعددة للتحرك وتهيء مساحات يتمدد فيها السرد ليعطي انثيالات بوح غير محدودة. وفيه إمكانات استرسال وتوضيح وإجلاء لكثير من المعضلات والتفصيلات التي تتشابك في جسد القصيدة السردية وهو ما لاحظناه في تكرار الفعل الماضي، وتكرار الفعل كنتِ، وتكرار بعض العبارات (سنوات عشر) وتكرار بعض الصيغ كالصيغة الطلبية القائمة على فعل الأمر..

فالتكرار في النص الشعري السردي الحديث لم يعد تكراراً يهدف إلى غاية تنحصر في إمكانيات الإطالة وتمطيط السرد، وإنما أصبح جزءاً حيوياً من النص السردي من خلال البوح النفسي الهائل الذي يختزنه، لتظهر من خلاله تفاصيل ليس مهمتها الحشو والإطالة، وإنما الإبانة والكشف مهمتها كل هذه المعطيات المتعددة للزمن نجدها في القصيدة السردية عند توفيق أحمد فالزمن يصبح موحشاً ومتوقفاً إذا ما ارتبط ارتباطاً عضوياً بالفكرة العامة للنص التي تدل على ذات التوجه السكوني للدلالة.

بقي أن نشير إلى أن نهاية القصيدة السردية كانت تقليدية فانتهاء العلاقة في النص يعادلها انتهاء قصصي لها في الواقع، يقول(33):

وقصـــيدي هـــذا وثيقـــة هجـــر

لا تحـــابي محاكمـــاً أو قضـــاء

أوشـــك الآن أن أنـــام هنيئـــاً

حيث هـذا النشيد ينهي اللقاء

هـــي بعــض الآلام عنــدي وأبقـــى

بـــاحترام أفضّـــل الانكفـــاء

إنهـــا نهايـــة المغـــامرة للنشـــيد الـــذي لم يكتمل، نشيد العلاقة الضائعة التي لم يكتب لها البقاء فكانت القصيدة معادلا موضوعياً لها، من هنا كانت نهايتها هي إعلان لنهاية نشيد لم يكتمل، من هنا تتضارب العواطف بين النوم الهادئ الدال على سكينة، والنفس التي تميل إلى الانكفاء، بكل ما يوحيه من انكسار بقساوة الموقف.

الهوامش:

(1) ـ الأعمال الشعرية، توفيق أحمد، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2014: 113.

(2). الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها.

(3). الأعمال الشعرية: 114.

(4). الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها.

(5). الأعمال الشعرية: 20.

(6). الأعمال الشعرية: 20 – 21.

(7). الأعمال الشعرية: 21 – 22.

(8). الأعمال الشعرية: 54.

(9). الأعمال الشعرية: 55. 56.

(10). الأعمال الشعرية: 28 – 29.

(11). الأعمال الشعرية: 75.

(12). الأعمال الشعرية: 68 وما بعدها.

(13). الأعمال الشعرية: 69 – 70.

(14). الأعمال الشعرية: 166.

(15). الأعمال الشعرية: 166. 167.

(16). الأعمال الشعرية: 167.

(17). الأعمال الشعرية: 156.

(18). الأعمال الشعرية: 156 – 157.

(19) ــ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب 1985، ص130. وقد أفدنا هنا من كتاب قراءات في الأدب والنقد، د شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 199، 33 وما بعدها. وقد كان من مصادر هذه الفقرة.

(20) ــ انظر: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دار الأندلس، بيروت، د.ت. ص143.

(21) ــ انظر: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة د.شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص38.

(22) ـ انظر: المعلقات السبع ـ الزوزني: مطبعة الجمالية الحديثة د.ت. ص44.4.

(23). الأصول الدرامية في الشعر العربي، د.جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982، ص66 وانظر: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د.مصطفى عبد اللطيف

جياووك دار الحرية للطباعة بغداد 1977، ص285.

(24). انظر: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، د.نوري حمودي القيسي، الموسوعة الصغيرة 71، ص6.

(25) ـ انظر: البناء القصصي في القصيدة الجاهلية، د.محمود عبد الله الجادر، م الأقلام ع3، سنة 1981، ص5.

(26) ـ معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة. بغداد 1975، ص292.

(27). النقد الأدبي تأريخ موجز، النقد الحديث، ويليام. ك. ويمزات وكلينث بروكس، ترجمة د.حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة دمشق 1977، ص152.

(28) ـ خمسة مداخل في النقد الأدبي . مقالات معاصرة في النقد، تصنيف ويلبرس سكوت ترجمة: د.عنان غزوان وجعفر صادق الخليلي ص245.229.

(29). الأعمال الشعرية: 189 – 190.

(30). الأعمال الشعرية: 190.

(31). الأعمال الشعرية: 192 – 193.

(32). الأعمال الشعرية: 194 – 195.

(33). الأعمال الشعرية: 195.

□□

الحواس في السرد القصصي..

مجموعة (عُرى الحب) للأديب (نزار نجار) نموذجا

□ سامر أنور الشمالي

للمكان المكتشف بالحواس الخمس حضور بارز في قصص (نزار نجار) في مجموعته القصصية (عُرى الحب)* وهذا المكان غير محايد، بل هو منحاز للتعبير عن صور حسية بذاتها، وليس مكاناً مجازياً ـ بتقدير أنه لا يمكن أن تجري الأحداث أو تتحرك الشخصيات في أي قصة دون مكان ما، حتى يقارب القص السيرة الذاتية. ونلحظ في هذا النمط السردي ورود أسماء شخصيات شهيرة، أو أسماء لأماكن محددة ومعروفة، حتى طغى حضور واقعية تسجيلية، وذكر تفاصيل دقيقة دون ضرورة فنية أحيانا، غير رغبة الكاتب الذاتية في تأكيد وبيان موقفه الصريح والمعلن في عمله الأدبي، وما يتبع ذلك من عرض صور من الذاكرة، وإن لم يكن تسلسلاً سببياً، فهو أشبه ما يكون بـ(التداعي الحر) في المصطلح النفسي، و(المونولوج) في مصطلح النقد الأدبي، حيث يستعيد الكاتب ذكريات الطفولة في أغلب قصص المجموعة، وهذه الاستعادة لا تكون بتقديم قصة ذات بناء تقليدي: (بداية/ تمهيد ـ وسط/ عقدة ـ نهاية/ حل) أو معالجة موضوع محدد. بل تتشكل تلك القصص من مشاهد مقتطعة من الحياة.

اكتشاف المكان بالحواس

تتعدد مشاهد/ صور القاص المتنقلة من مكان إلى آخر لتعرض للقارئ في قصة (أرض العشر) مقاربات بين الأرض التي تنتج ثمار البطيخ، والسوق الذي يباع فيه، عبر مشاهد منفصلة، ولكن ضمن فقرة واحدة، مكثفة، ومضغوطة نسبياً:

* عُرى الحب: صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2011.

(بريّة كانت.. يسرح فيها الخيّال.. البطيخ الأصفر بحزوزه العريضة، يمدّ حباله الخضراء فوق الأرض المباركة، بطيخ شمعي اللون، حلو المذاق، يقطر شهداً، ويقرش تحت الأسنان.. البطيخ المحزّز يتكوّم في ساحة الموقف، والباعة يرفعون أصواتهم:

ـ بطيخ العشر يا ناس طعمه أطيب من الأناناس) ص6.

ومن خلال هذا المشهد ظهر موقف الراوي/ ضمير المتكلم، المحب لهذين المكانين: البرية ـ ساحة الموقف.

أما تحليل هذه الفقرة لاكتشاف حضور الحواس ودورها فنوضّحه على الشكل التالي الذي سنعتمده أيضاً في تحليل مشاهد أخرى:

البصر: البطيخ الأصفر ـ الحبال الخضراء ـ اللون الشمعي.

التذوق: المذاق الحلو ـ قطرات الشهد.

السمع: صوت القرش ـ أصوات الباعة.

وسرعان ما تتعدد صور السوق حيث ساحة الموقف بدروبها المفضية إلى البرية (أرض العشر) ـ منحت للقصة اسمها ـ وتتشكل مشاهد حسية تتسع مساحاتها لحاسة اللمس المفتوحة على مشاعر فوق حسية تحدد الموقف الداخلي من الصور الخارجية: (الدّروب تصل بسهولة ويسر إلى برية العشر، شيء يلامس شغاف القلب، راحة وهدوء، وخزانة الذكريات تفيض بالوجوه الطيبة الوديعة، والأرض الواسعة تحنو على الأحياء) ص7.

ومثل هذه المشاهد ترصد حياة الأحياء، وتمهد لمشهد انتقالهم إلى مآلهم الأخير، حيث: لا حواس/ لا صور. ولكن هذا الانتقال يمر عبر ذاكرة حية للذين يرون جنازة تمر عبر السوق ـ أكثر الأماكن المثيرة للحواس ـ فتتأثر مشاعرهم وحواسهم بالنتيجة، فحتى حضور الموت ـ الذي هو موت الحواس ـ يحرض الحواس، فالموت كغيره من حوادث الحياة ينشط عملها:

(نبضات قلوبنا لم تعد تغرّد. رجفة حقيقية سرت إلينا، تسلّلت دافئة مترعة بأخلاط من رائحة الحنّاء والتمر هندي وعرق السوس والبهار، يرتفع صوت عفشة راعداً يكتسح آخر الضجيج. في السوق مطالبا بالسكوت:

ـ يا من اشترى ولم يبع) ص8.

السمع: نبضات القلوب ـ التغريد ـ صوت عفشة المرتفع ـ ضجيج السوق.

اللمس: الرجفة ـ تسلل الدفء.

الشم: رائحة الحناء والتمر هندي وعرق السوس.

لا يكتفي القاص بعرض الصورة البهية المقتطعة من الحياة بكل ما فيها من ذكريات. ويفسح المجال لأن تكتشف الحواس شيئاً من عوالم الروح السامية، وذلك عن طريق الحاسة التي لا تتواصل مع الماديات بشكل مباشر: (يرفعون أناشيدهم في محبّة الرسول وأهل بيته) ص6+7.

السمع: ترتيل الأناشيد.

وإذا وسعنا موشور التحليل الصوتي للاقتباسين الآخرين نجد أن: رفع صوت الأناشيد الدينية يشير إلى السمو الروحي للمجموعة، ورفع صوت الفرد الواحد تقتضيه ضجة السوق. أما نبضات القلوب التي لم تعد

تغرد فإشارة إلى انخفاض الحالة المعنوية بعدما كانت مرتفعة.

يتقبل بطل القصة الحياة بشغف، ويستمتع بكل ما فيها من مظاهر بهجة وحزن؛ ولكن لدى الانتقال من عهد الطفولة والسعي لاكتشاف العالم بالحواس البكر، إلى عهد الشيخوخة التي تخمد فيه الحواس، تتحول الحياة إلى فسحة لاستعادة الذكريات، ونافذة لتأمل الطفولة، وباب مفتوح على الحسرة لا غير. فحتى إعمار المدينة لا يفتح لدى العجوز/ الراوي كوة صغيرة لرؤية الحياة المتنامية التي تمور بالحركة: (العمارات تنهض.. حجارتها تشهق بالبياض وتنهض.. حجارة منحوتة مصقولة وناعمة، وأسطحة من قرميد.. وأبواب عريضة، تفتح ذراعيها بصمت) ص5.

البصر: العمارات ذات اللون الأبيض.

اللمس: الحجارة المصقولة الناعمة.

السمع: تنفتح الأبواب بصمت (إشارة إلى غياب الصوت).

ترصد الحواس أشياء بيضاء ناعمة لا تلون فيها أو تعرجات، إنها أشياء لا تثير الحواس، ولا تقدم غير صور باهتة لا جمال فيها، لهذا يكون الموقف سلبياً تماماً. وتتبدى مثل تلك المواقف بوضوح لدى وصف الطعام بصرياً بدون الاعتماد على حاستي الذوق والرائحة: (استندوا إلى طاولاتهم الحافلة بأطايب الطعام والشراب) ص13.

البصر: شكل الطاولات وما عليها.

تم تصوير الطعام بشكل خارجي، لهذا لم نجد تفاعلاً: حسّياً/ ذوقيّاً، لدى عرض صور الطعام، بعكس مشهد سابق حيث تميزت هذه الحاسة بفاعليتها، وشاركتها حواس أخرى، وهذا يعني أن الإنسان ذاهب إلى التشيؤ، وبدأ يفقد الكثير من حواسه، فحتى الموت لم يعد يثير أي حاسة بعدما تبلدت المشاعر، وتجمدت الأحاسيس، فتساوت الأحزان والأفراح في المدينة: (والموت كالهواء، الموت عندهم لا لون له ولا طعم) ص10.

البصر: لا يوجد لون.

التذوق: لا يوجد طعم.

الشم: (فقدان الطعم قد يشير إلى فقدان الرائحة ضمناً).

ونجد الاقتباسات التي صورت الحياة في المدينة ترصد فقدان الحواس التالية: (الذوق ـ الصوت ـ البصر ـ التذوق) - اللمس لا حضور له ـ وهذا يعني موت الحواس بطريقة ما، وموت جزء من الإنسان كذلك، وموتاً نفسياً أيضاً، فالحياة لم تعد غير ذكريات جميلة مبهجة في واقع تعيس بائس، وكأن الحاضر مات بحواسه، وبقيت الذكريات الحية للزمن الجميل الذي غادر دون عودة.

***

تبدأ قصة (هاتف سماوي) بمشاهد متتابعة ـ كالقصة السابقة ـ تعرض صور الواقع المنفر للراوي/ البطل، فيعود بذاكرته إلى الماضي الجميل الذي رحل دون عودة.

وإذا كانت القصة السابقة تكونت من مشاهد منفصلة لصور البرية والسوق القديم، ثم انتقلت إلى المدينة. فإن هذه القصة لم تعرض

أي صورة لغير المدينة بمعالمها الأبرز التي أظهرت الموقف العدائي من قبل: الراوي/ المتحدث:

(وهذه المدينة غدت سجناً بلا قضبان، وبلا ذنب أيضاً، هذه المدينة تغيرت، لا مجال للخداع، الناس غير الناس، والطرقات صارت آية في الصخب والازدحام..

عصافير النشوة لم تعد تزقزق في القلب..

والأهواء لم تعد تنساب كسلسبيل الماء) ص15.

البصر: المدينة المتغيرة ـ الطرقات المزدحمة.

السمع: الطرق الصاخبة ــ زقزقة عصافير النشوة.

اللمس: انسياب الهواء كالماء.

ثم ينتقل القاص من تصوير المدينة بأبنيتها وطرقها، إلى تصوير بعض سكانها وأحوالهم: (رجال ديوثون يذرعون الطرقات، ونساء عاهرات ينتقلن من رصيف إلى رصيف، انظروا ماذا يرتدون، أين الحياء؟) ص15.

البصر: رجال يسيرون في الشوارع ــ نساء بملابس فاضحة.

وبعد الطواف في المدينة وشوارعها وناسها تنتقل المشاهد لتقديم سلوك الناس في هذه المدينة البائسة، بحسب موقف الراوي: (الآن أسمع الأغاني، أصغي إليها، لا استيعاب لها، كلها تأوّهات وتنهدات، أين الغناء الأصيل، أين الطرب، وهؤلاء الباعة فتحوا أبواقهم، وأطلقوا نباح المائعين، أين عبد الوهاب، أين نجيب السراج، أين أم كلثوم، ونور الهدى، وناظم الغزالي، ماتوا، بل نحن الذين متنا!) ص16.

السمع: أصوات الأغاني والتأوهات والتنهدات ـ أصوات الباعة الشبيهة بالنباح.

ونجد أن أصوات الباعة فقدت قيمتها الصوتية الجمالية، ولم تعد غير أصوات حيوانية منفرة، غير إنسانية. ولا مكان يمكن الملاذ إليه غير الأماكن التي حافظت على تاريخها العريق، ولم تفقد هويتها العمرانية، كمقهى يدل عليه اسمه (الأطلال) هذا المكان صار في زحمة المدينة أشبه بالمكان الذي يمكن أن يقف عليه من فقدوا أحبابهم ليبكوا الزمن الجميل، أما الجالس في هذا المقهى (أبو ضباب) فقد أصبح دون ملامح واضحة، أو أشبه بحلم، إنه الضباب الذي يدور حول الأطلال لا غير، وقد منحه القاص متعة الجلوس بهدوء بعيداً عن الضجيج، وشرب الشاي مع القرفة برائحتها الحاذقة كما كان الناس جميعهم يفعلون قبل أن يدمنوا شراباً لا طعم له ولا رائحة: (وهذا هو يحتسي الشاي مع القرفة، ربما يعيش أبهج ما في الماضي.. ربما!) ص17.

نجد أن حواس: (البصر ـ السمع ـ اللمس) لم تنقل في هذه القصة غير المظاهر السلبية، بينما حافظت حاسة الذوق على سلامتها، فهي الحاسة التي لم تفسدها الحياة الجديدة. كذلك الشاي ظل محافظاً على نكهته، لهذا أصبح المشروب المحبب إلى من يريدون تذكر الزمن الجميل.

ويبدو أن الذوق حاسة صادقة لمعرفة الحياة واختبارها من خلال طعم الأيام، فكل شيء قابل للتذوق، وإن على سبيل المجاز والاستعارة. وهذا ما يؤكده الموقف التالي: (والحياة

تمضي، تمضي بمرّها الكثير وحلوها القليل) ص19. فالحواس تنفتح على الحياة بمظاهرها التي تكتشفها الحواس كافة لصنع مشاهد على اختلاف فئياتها لتشكيل قصة قصيرة تقوم الحواس فيها بدور أساسي هو عماد القص في جوانب عدة.

حواس تستعيد زمن الحب

يرتبط حضور المكان بذكريات الطفولة في أغلب قصص المجموعة، فالمكان هو المحرض الأساسي لإيقاظ الذاكرة التي تمتلك مخزوناً حسياً شديد الحساسية، وقابلاً لإعادة إنتاج الصور. ولا تقتصر تلك الحساسية على حاسة واحدة، بل تشترك الحواس جميعها في استرجاع عهد الطفولة الأنيس، النقيض للزمن الحاضر الذي لا ألفة فيه، لهذا حملت قصة (الزمن الموحش) هذا العنوان المباشر لتعبر عن حالة الوحشة التي يعيشها بطلها الذي لا يملك في خريف العمر إلا حفنة من الذكريات الجميلة التي يحاول التشبث بها عبر زيارته لأمكنة بذاتها: (دعاني إلى زيارته في بيته، فلبيت الدعوة مسروراً، لأنني وجدت فيه رائحة الأيام الحلوة الماضية.. وذكرياتها وحكاياتها التي لا تنسى.. ثم كان أن جلسنا معاً في حديقة بيته المتواضعة الأنيقة) ص27-28.

الشم: رائحة الأيام السالفة.

البصر: الحديقة الأنيقة.

في منزل الأستاذ ثمة أشياء أخرى تعيده إلى ذكريات الماضي غير رائحة البيت وشكل الحديقة، هي حاسة السمع التي تعيد إلى مخيلته صورة غير واضحة الملامح، إنها ابنة الأستاذ الجميلة بصورتها البصرية: (شعرها الأشقر شلال يحيط بهالة الوجه الخمري الناعم) ص29. وهي تحمل الاسم نفسه لفتاة عرفها في زمن الصبا. ونرجح أنها كانت بعمر ابنة صديق الطفولة؛ لهذا لم تثر في نفسه إلا الذكريات: (نظرت إلي ـ هذه المرة بعينين جريئتين ـ ثم غرد ثغرها الصغير برقة وعذوبة: رؤى) ص30.

البصر: النظرات المتبادلة ـ شعرها الأشقر ـ الوجه الخمري.

السمع: تغريد الثغر.

اللمس: الوجه الناعم (لمس ذو طابع بصري).

الذوق: عذوبة الثغر (تذوق ذو طابع بصري).

وبعد لقاء واحد اختفت (رؤى) من حياة صاحب الذكريات الحزينة الذي يخفي عينيه كي يلغي حاسة البصر لأنه يرفض رؤية الواقع الحزين: (أخفيت بيدي عيني الذاهلتين) ص31. فالرؤية هي الحاسة الأكثر حضوراً في تلقي الأحداث، لهذا يُعد ستر العينين محاولة لعدم الاعتراف بما يجري على أرض الواقع.

واختفاء الفتاة الجميلة يتكرر في عهدين، ونعلم في هذه القصة أن غياب شبيهة الحبيبة كان بسبب حادث سيارة أودى بحياتها، ولكن نجهل سبب اختفاء سميتها، فالبطل/ الراوي يفقد كل من يعجب بهن ويثرن اهتمامه دون معرفة الأسباب بالضرورة.

* * *

حتى في الزمن الماضي السعيد ليس هناك قصص حب حقيقة، وإن حملت القصة عنواناً يشير إلى الحب صراحة.

في (قصة حب) لا نعثر على غير فتاة جميلة في مقتبل العمر ـ تشبه الفتاتين في القصة السابقة ـ تقوم بدور محدود، وبالسهولة

والبساطة التي أعجب بها البطل يتخلى عنها، فنظرة واحدة تكفي لأن تصعقه من شدة العشق، وموقف واحد يكفي ليعود به وحيداً إلى عزلته: (نظري سقط عليها تماماً، كمن يلمس تياراً كهربائياً على حين غفلة، كنت أحس بالخدر يسري في كياني، فالصورة التي استوعبها قلبي، كانت أكبر وأروع وأجمل من كل الصور، حدث ذلك كلّه في مثل لمح البصر، وشعرت بعدئذ بأن الحياة يمكن أن تكون أحلى بكثير لو أنني رأيتها ثانية) ص35.

البصر: النظرة الخاطفة المؤثرة.

اللمس: التيار الكهربائي ـ خدر الجسد.

بهذه الصور الحسية وصف البطل تأثير الفتاة عليه. أما وصفه لتلك الفتاة الصغيرة فكان مختصراً:

(ارتفع جفناها في هدوء، ورنت إليّ بعينين يتألّق فيهما الحنو، ثم عادت تبتسم ابتسامتها العابثة.. قالت في رقة:

ـ أنت خجول) ص43.

البصر: حركة الجفنين والعينين ــ ابتسامة الفتاة.

السمع: الصوت الرقيق.

نجد حضور الأنثى محدوداً، وفي نطاق ضيق، فالبطل لم يكتشف المرأة بحواسه كلها، فثمة حاجز لا يمكن تجاوزه يفصله عنها، لهذا نجده يصف الحبيبة عن طريق حاسة البصر، ثم حاسة السمع، فهو لم يلمس يدها، أو يشم رائحة عطرها، أو يَذُقْ ريقها، وهذا يدل على أن البطل محروم من الاقتراب من الأنثى الشهية التي تثير الحواس جميعها، لهذا تقتصر علاقته معها على حاستين لا تشترطان الاقتراب، أو المشاركة والتفاعل مع الطرف الآخر.

والملفت للنظر أن الرجل الذي يتحدث عن تلك المغامرة البسيطة في عهد الصبا ليس بطل القصة، بل صديقه، وليس هناك مبرر فني ليجعل هذه القصة ـ دون سواها ـ مروية من قبل صديق البطل، إلا إذا افترضنا أن القاص يريد إبعاد نفسه عن شبهات القيام بمغامرات عاطفية ــ وإن كانت بريئة ــ أو أنه لا يريد أن تبدو قصصه كلها مجرد ذكريات شخصية، لاسيما أنها مروية جميعها بضمير المتكلم. ولكن القاص لم ينجح في ذلك، ففي قصة (الزمن الموحش) يشير بطلها/ وراويها إلى أنه أديب يكتب في الصحف والمجلات، دون الحاجة لذلك!.

اشتراك الحواس في رسم الشخصيات

يصلح عنوان قصة (الحب البريء) للقصتين السابقتين أيضاً، فكل علاقات الحب في المجموعة بريئة، فهي لا تتعدى الإعجاب من طرف واحد، وذكريات عن هذا الإعجاب الذي مر وانقضى في عهد الشباب.

على الرغم من أن المشاهد في هذه القصة تتعدد ما بين السوق والدكاكين، ونهر العاصي والنواعير ــ بالأسماء الحقيقية ــ فإن عنوانها أخذ من مقطع صغير، لأهميته وأثره في نفس البطل/ الراوي.

ببراءة أحب (الشيخ بشر) في مطلع شبابه فتاة كان يديم النظر إليها من بعيد، ولكن

ثمة رؤيا تَنِثُّ عن ذلك، فساح في البلاد حافياً يتعبد ربه. ونستطيع الزعم أن: البطل/ الراوي، تماهى مع هذا الشيخ لاشعورياً، فكأن الحب - في القصص الثلاث - لا يخلو من خطيئة ما يجب التكفير عنها، لهذا يبدو محرضاً على الخجل في النفوس الكسيرة التي لم تعترف بطبيعته الجسدية الحسية، فلاذت بمرح الطفولة حيث لا معاناة ولا حرمان. لهذا طغى على سطح الذكريات الإسهاب في تصوير ملذات الطعام دون حرج، كتعويض عن لذة مفتقدة أخرى لا ينبغي التحدث عنها، وحنين إلى الطفولة التي لم تعرف بعد آثام الكبار وذنوبهم!.

حفلت هذه القصة بالشخصيات التي يتذكرها الراوي/ البطل، في صور حسية، ومادام لذكريات الطفولة الدور الأكبر في استعادة الأيام الماضية فمن البديهي أن تبرز صور الأم بصفات استثنائية، مع نفحة إيمانية ضافية تبدو في أكثر من صورة: (أبواب السماء مفتوحة للدعاء، أبواب السماء تستقبل الأمنيات التي لا بد أن تتحقق، الشجرة تنحني والأزهار تتفتح، وقبقاب أمي يرن فوق الدرج المفضي إلى السطح، تحدب على تنكات الفل المسنودة إلى الدرابزين، ترفع أصابعها الناعمة إلى شجرة الياسمين، تساقط الأزهار البيض فوق رأسها وعلى كتفيها، بين يديها يهدل الحمام، وتطير العصافير، ومن كفيها تلتقط بمناقيرها الدقيقة فتات الخبز وحبات البرغل) ص85-86.

البصر: انحناء الأشجار - شجرة الياسمين - درج السطح - تنكات الفل والدرابزين - الأزهار البيضاء - الطيور التي تحط على الكفين (إضافة إلى صور بصرية خيالية غير مرئية: أبواب السماء المفتوحة).

السمع: رنين القبقاب - هديل الحمام.

اللمس: الأصابع الناعمة.

والجدة - والدة الأم - كانت صورتها شبيهة بصورة الأم، وهي الشخصية الأكثر حضوراً من بين الشخصيات جميعها: (الجدة ترتب الأشياء بلمساتها الآسرة، يكتفي المرء بأن يسمع همسها الحنون، يكتفي بأن يصغي إلى كلماتها التي تقع في القلب) ص104.

البصر: الجدة وأشياؤها.

السمع: الهمس الحنون - الإصغاء إلى الكلمات.

اللمس: اللمسات الآسرة.

كما تحفل القصص بشخصيات كثيرة، يتفاوت حضورها، ومنها شخصية بائع السوس (عصمان السواس) المميز بلباسه الملون، وحركاته اللطيفة، وشرابه اللذيذ، فضلاً عن أنه من معالم السوق القديم الذي كان مرتعاً لسنوات الطفولة في الصغر، ومنهلاً للذكريات في الكبر: (بدا القنباز المقلّم بخطوط سوداء وصفراء زاهية ينضح بالعرق ورائحة السوس الخمير، والجذع مستقيم منتصب كرمح فوق الساقين المنتهيتين بنعلين أحمرين، لهما وطء مميز فوق بلاطات السوق، والكف الناحلة تداعب برشاقة طاستي النحاس، يميل الجذع إلى الأمام ليسمح للقربة الملأى أن تفضّ فاهاً، وتعطر الجو بدفق متناغم.. شلال صغير.. صنبور كالينبوع، يندفع كالقوس من فم القربة الجلدية إلى طاسة نحاسية، يعلو زبد ذهبي

منفوش، وشراب السوس بارد، يطفئ عطش المحرور، ويثير في الظامئ هزّة المخمور) ص93.

البصر: خطوط القنباز السوداء والصفراء ـ النعلين الأحمرين.

الشم: رائحة العرق ـ رائحة السوس.

السمع: صوت وطء الحذاء على بلاطات الشارع.

الذوق: شراب السوس البارد.

ولم يكتف القاص بوصف بصري للشكل الخارجي لبائع السوس، بل وصفه وصفاً حسياً تشترك فيه باقي الحواس: اللمس ـ الصوت ـ الشم ـ الذوق. أي رُسِمَتْ بحواس أربع، دون حاسة اللمس ـ وهي غير ضرورية لدى التعامل مع بائع جوال ـ ولابد من الإشارة إلى أن السواس من الشخصيات التي تحضر في غير هذه القصة عبر صور بصرية حسية بصفته شخصية محببة ترتبط بالزمن القديم الأجمل لشخصيات القصص جميعها.

ولكن الغريب أن صورة الأم والجدة رُسِمَتا بحواس ثلاث: البصر ـ الصوت ـ اللمس، وغابت حاستان: الرائحة ـ الذوق، وكان الأجدر ذكرهما، فرائحة الأم وصوتها يرتبطان بذاكرة الطفل منذ ولادته، ولا يغيب حضورهما في مرحلة الطفولة الأولى. ولكن يبدو أن الذاكرة لم تسعف: البطل/ الراوي لأن صورة الأم كانت في الذاكرة البعيدة، وهذا تبرير غير مقنع بوجود صور السواس!.

ويجب الإشارة هنا إلى المأكولات الشهية الطيبة التي كانت تطهوها الجدة، وبذلك تم ربط الجدة بحاسة التذوق الهامة والمؤثرة في حياة البطل منذ طفولته المبكرة. بينما لم نجد المتع الحسية نفسها متاحة بالطريقة نفسها في خريف العمر، وهذا ما يشترك فيه أبطال القصص جميعهم.

الذاكرة والحواس

يحافظ القاص على أسلوبه في عرض المشاهد المتتابعة، أكثر من عنايته بتشكيل قصة قصيرة ذات وحدة بنائية متماسكة تخلف ما يعرف بوحدة الأثر. وهذا ما يبدو جلياً في قصة (طيّارة من ورق) التي لا يرد فيها ذكر طيارة الورق إلا في ربعها الأخير، بينما احتلت المساحة الأكبر صوراً متنوعة لبعض المأكولات الشعبية المنتشرة في السوق القديم الذي يسير فيه البطل/ الراوي، أو يستعيد صوراً عنه كما في قصص أخرى: (ورائحة الحمص المسلوق تستقبلك، يتحلّب ريقك وأنت ترى الصحون المدروزة، النحاسية البلورية والقيشانية، تصطفّ مدهونة بالزيت، صحون بالطحينة والليمون ـ لا يُنسى مذاقها، صحون تزدهي بالحُمص الناعم وقد رُسم بالعصفر فوقها خطوط متوازية ندهش لها، صحون تخرج من تحت كفّين ماهرتين مدرّبتين، يُهرع بها إلى البيوت القريبة أو إلى الدكاكين المجاورة تلك وجبة الصباح أو وجبة الظهيرة، حمّص بالزيت، حمّص بالطحينة، والبصل والبقدونس يزيّنان الصحون) ص116-117.

البصر: أشكال الصحون وما تحويه.

الذوق: المأكولات الطيبة.

اللمس: الحمص الناعم.

الشم: رائحة الحمص المسلوق.

اشتركت الحواس الأربع في رسم هذه الصورة الحسية، بداية من الأشكال التي تثير البصر، ثم الرائحة الزكية التي تحرض الإحساس بالجوع، وصولاً إلى التذوق حيث التمتع بالطعام، أما اللمس فيأتي عرضاً ـ رغم ذلك لم تُهْمَل هذه الحاسة ـ وفي نهاية المطاف تحضر حاسة السمع لتلعب الدور المكمل للحواس الأخرى، فالصوت ـ في مقطع آخر ـ ينبه الأولاد إلى نوع آخر من الطعام. وبذلك لم يغفل الكاتب أي حاسة من الحواس الخمس في هذه القصة التي تعددت صور مشاهدها التي بينت موقف الكاتب النفسي والأسلوبي في كتابة القصة القصيرة:

(وبين الفينة والفينة يعلو صوت بائع الكسبة الذي أنزل طبقه السحري الحافل بالحلبة المذوبة بالسكر الناعم:

ـ تعا تحلّى) ص119.

وبذلك وظف الأديب الحواس كلها لوصف الطعام الشهي الطازج الطيب الذي تبيعه الدكاكين في الساحة الصغيرة المحاذية للسوق القديم في الطريق إلى المدرسة الابتدائية، والبائع الجوال الذي يبيع الحلويات في مشهد مستقل. حتى انتقل لعرض الطائرات الورقية التي تُباع بـ(فرنك) ـ عملة تلك الأيام ـ فالقاص شغوف بتداعي الذاكرة التي تنهل من معين الأيام السالفة، فليس ثمة متع في خريف العمر غير استرجاع الذكريات.

❋ ❋ ❋

يحتفي القاص (نزار نجار) بالحواس الخمس في مجموعته القصصية (عُرى الحب) بطريقة مميزة، وسنلحظ عند قراءة القصص تباين حضور الحواس من قصة لأخرى، واختلاف المساحة السردية التي تحتلها كل حاسة، وهذا شيء لا بد منه تقتضيه طبيعة كل قصة.

وكأن القص لدى (نجار) أشبه بمشاهد متعددة وتقاسيم موسيقية حرة، ولم تشكل برأينا كل قصة قطعة موسيقية موحدة مستقلة بذاتها، وهذا لا يعني أنه لا يمكن الاستمتاع بتلك التقاسيم الجميلة.

◻◻

أبـو العـلاء المعـري..
عبقرية الأدب، والإبداع

❑ يوسف مصطفى*

مقدمة:

هو: أحمد بن عبد الله بن سليمان.. كني بأبي العلاء على عادة عصره في التكنية.. بعد اعتزاله قال عن هذه التكنية:

دُعيــتُ أبــا العــلاءِ وذاكَ مَــيْنٌ

ولكـــنَّ الصَّـــحيحَ ابـــو النُّـــزولِ

وأحب أن يعرف باسم (رهين المحبسين).. ولد في المعرفة (معرة النعمان) سنة/ 363هـ/ في أسرة عرفت بالعلم، والأدب، والنفوذ، ويشهد تاريخ المعرة بذلك، فأكثر قضاتها، وفضلائها، وشعرائها من بني /سليمان/ أجداد المعري.

أصيب بالجدري، وهو في الرابعة، فذهب بصره، ولم يتذكر من ألوان الدنيا إلا اللون الأحمر.. لون الثوب الذي كان يرتديه أثناء إصابته بذلك المرض.

درس على يد والده، وعلى بعض /علماء حلب/ وبدأ نظم الشعر منذ الحادية عشرة من عمره.. توفي والده وهو في نس الرابعة عشر فرثاه بقصيدة طرح فيها بالرغم من صغر سنه بعض التساؤلات عن مصير الإنسان بعد الموت؟

تـابع أعمالـه الدراسـية، وزار /أنطاكيـا/ طلباً للعلم حيث كان فيها مكتبةٌ عربية شاملة على نفـائس الكتـب.. سـافر بعدهـا /لطـرابلس الشـام/، وفي طريقـه مـر باللاذقيـة، ونـزل بـدير فيهـا.. فأخذ عن راهبٍ بذاك الدير شيئاً من دين اليهود والنصارى، وكانت اللاذقية آنذاك بيد الروم وللمسلمين فيها مسجد فإذا أذن مؤذنهم.. دق الـروم نواقيسـهم كيـداً لهـم.. وهنـا تسـاءل المعري بشيء من الشك، والسخرية قائلاً:

* باحث من سورية

في اللاذقيـــــة ضــــجةٌ

مــا بــين أحمــدَ والمســيحْ

هـــذا بنــاقوس يـــدقُّ

وذا بمئذنــــةٍ يصـــيحْ

كـــلٌّ يعـــززُ دينَـــهُ

يـا ليـتَ شـعري مـا الصّحيحْ؟

وحـين وصـوله إلى طـرابلس أقـام في مكتبتها الكبيرة دارساً منها ما شاء.. ثم عاد إلى بلده وقد بلغ العشرين من عمره.

عاش بعد عودته من طرابلس خمسة عشر عاماً في المعرة من إيراد ميراث ضئيل خصص نصفه لخادمه.. فعاش في شيء من التقشف، ولم يرتزق بشعره.

اقتصر طعامه على: (العدس، والتين، والتمر، والدبس).. لقد عود معدته على التقشف، والزهد.

شكلت اللغة العربية لأبي العلاء... حياته كلها. فهي عنده المادة، والروح معاً.. إنها رئته التي يتنفس منها.. هي المادة، والروم يقول:

وإنـي، وإن كنتُ الأخـيرَ زمانُهُ

لآتٍ بمـا لمْ تسـتطعْهُ الأوائـلُ

لقد حفظ اللغة حفظ /المتقصي/ لمادتها، وأتقن علومها أشد اتقاناً اطلع على كتب الأقدمين وفي العصور الأدبية المختلفة، وبرع في النحو، والصرف، وعلم العروض، وليس هناك من شعراء العرب المتقدمين والمتأخرين من يساويه أو يدانيه في معرفة الأوزان، والقوافي.. أتقن علوم الدين على اختلافها.. فروى الحديث وفهم القرآن الكريم، ودرس الفقه، وعلم الكلام، والعلوم الفلسفية.. وهكذا تمتع بثقافة شمولية، ومعرفة موسوعية، لم يستطع أحد من معاصريه أو سابقيه أن يحصل على مثل اتساعها وشمولها.

كان أبو العلاء متفوقاً في الزخرفة اللغوية الذي كان شائعاً في عصره، وكانت له طرق لا تحصى في مداعبة الحروف، والقوافي، وفي ترتيب أنواع البديع من: طباق وجناس واستعارة وتشبيه.. كل ذلك على أجنحة خيال خلاق.

رسالتاه: (الملائكة، والغفران) عملان مدهشان.. لقد ألف /رسالة الملائكة/ بعد أن بلغ سن الشيخوخة، وهي تشبه رسالة الغفران في بعض النواحي كسعة الخيال، والوصول إلى العالم الآخر، والاهتمام بعلوم اللغة العربية وخاصة مسائل النحو، والصرف.

والرسالة هي جواب على مسائل صرفية وجهها إليه أحد تلاميذه، وعددها ثلاث عشرة مسألة، وأهمية الرسالة تكمن في المقدمة، والمسائل التي طرحها في هذه المقدمة، وراح يبحث عن أصولها، وأوزانها، واشتغالها لقد شرح الألفاظ في سياق قصة خيالية حيث تخيل نفسه مشرفاً على الموت، وأراد أن يشغل عنه /ملك الموت/.

بالبحث عن كلمة (ملك) بعدها تخيل نفسه في القبر حيث يشغل /منكراً، ونكيراً/ بالبحث في أسماء بعض الملائكة.. ثم يخرج للمحشر فيبحث عن أسماء، ومسميات محتويات الجنة، والنار، ولا يتردد وهو الواثق من نفسه من توجيه سهام النقد لعلماء اللغة، والصرف كسيبويه، وغيره.

أمـا رسـالة الغفـران التـي كتبهـا جوابـاً لرسالة علي بن منصور الملقب بابن القارح أحد أدباء حلب في عصره فهي تتألف من قسمين:

ـ القسم الأول: هو الصعود بابن القارح إلى العـالم الآخـر، ليقـوم برحلـة خياليـة في آفـاق النعيم والجحيم.

القسم الثاني: هو الأجوبة، والتعليق على الأطروحات التي أثارها ابن القارح في رسالته.

تحولـت الرسـالة إلى مباحـث في الشـعر، والأدب وسـاحة نقاشـات أدبيـة شـاملة لشـعراء الجاهلية، والإسلام ومن جاء.. ناقش في شعرهم على لسـان ابـن القـارض نـاقش مـن غفـر لـه في الجنـة، وأطل على الجحيم، ونـاقش مـن هنـاك شـعراء الجحـيم.. سـأل كـل شـاعر عـن المشكلات النحوية، والعروضية، والدلالية في شعره.. فأرانا العجب العجاب. من عمق معرفته، ومخزون ذاكرته، وخصوبة عبقريته، وكل مسألة كان يستقصيها استقصاء تاماً..

ضاق أهل الجنة به، وكذلك أهل النار من الشـعراء لكثـرة مـا ألح علـيهم في النقـد، والمناظرة.

ـ أما كتابـه الفصـول، والغايـات وديـوان اللزوميـات وهمـا وجهـان لفلسـفة علانيـة واحـدة أحـدهما نثـراً، والآخـر شـعر... التـزم المعـري في كل منهما لزوم مالا يلزم حيث التزم حرفين أو أكثر في القافية بشعر اللزوميات والتزم السجع المنظم الذي تتلاءم فيه السجعات بنثر فصوله، وغاياتـه.. أراد أبـو العـلاء إبـراز مقدرتـه، وبراعته...

اختـار /أبـو العـلاء المعـري/ في لزومياتـه أسـلوباً في الجنـاس يكـاد أن يكـون مقصـوراً عليـه وحـده.. وذلـك مـن خـلال حرصـه علـى المجانسة بين قافية البيت الشعري، وأول كلمة في هذا البيت والأمثلة كثيرة على ذلك.

أتـذهب دارٌ بالنُّضَـار، وَرَبُّهـا
يخلِّفُهـا عمـا قليـلٍ، ويـذهبُ

قضـى الله أنَّ الآدمـيَّ معـذَّبٌ
إلى أنْ يقـولَ العـالمونَ بـه قضـى

عـودي يخـافُ مـن الإحـراقِ صـاحبُهُ
إنْ قالَ ربي لأجسامِ البلى عودي

لا تتـبعنَّ الغانيـاتِ مماشـياً
إنَّ الغـواني جمَّـةٌ تبعاتهـا

خوى، دنٌ شرب فاستجابوا إلى التُّقى
فميسهم نحو الطَّوافِ خوادي

كـائنٌ صِدقٍ... كثُرتْ عُددَ الفتى
فهـنَّ بحـقٍ للسِّـهام كنـائن

هـاويـةٌ نفسُـكَ مـا سـاءَهَا
فلـتخشَ أنْ تُلْقَـى إلى الهاويَـة

يختلـف النـاس، والنقـاد حـول الغمـوض في شـعر أبـو العـلاء، وأسـباب هـذا الغمـوض.. يرى أحدهم أنه يسرف في التعمية اللغوية، والجري في مضمار الغريب فكأنه يكتب للخاصة أو كأنه لا يريد أن يطلع عامة النـاس علـى آرائـه، ومنازع أفكاره.

وهنـاك أبيـات تفسـر بنفسـها بعـض الألفـاظ المبهمة فيها أمثلة:

وفوائـد الأسـفار (جمـع السـفر) في

الـدنيا، تفـوق فوائـد الأسـفار

راعشكَ دنيـاكَ مـن (ريـع الفـؤاد) ومـا

راعتْكَ في العيشِ من (حسنِ المُراعاةِ)

فـلا يَمُسنَّ فخـاراً (مـن الفخـرِ) عائـداً

إلى صـفةِ الفَخّـارِ للنّفـعِ يَضـرُبُ

أيا ظَبياتِ الأنسِ لستُ منادياً (وحوشاً)

ولكـنْ غانيـاتٍ مـن الأنـسِ

وأبو العلاء مولع بتشبيه نفسه، وغيره، بالألفاظ والحروف وأبيات الشعر.. إنه معجون باللغة، ويطيب له دائماً أن يسكب وجوده في كاساتها فهو معتل العين مثل الفعل قال:

أعللتُ علةَ (قال) وهـي قديمـةٌ

أعيـا الأطبـةَ كلّهـم ابراؤهـا

وهو يخاطب ربه في الفصول والغايات قائلاً:

قيّدتني تقييدَ (وقاتمِ الأعماق)

فـأطلقتني إطـلاقَ (عفـتِ الـديّارُ)

وهو يشير بذلك إلى قول /رؤبة بن العجاج/ الراجز المشهور في مطلع أرجوزته الشهيرة حيث قيد القافية بالسكون:

وقـاتمُ الأعمـاقِ خـاوي المُخـترقْ

مشـتبهُ الأعمـاقِ لُمّـاعُ الخفـقْ

إلى قول الشاعر لبيد في مطلع معلقته:

عفـتِ الـديّارُ محلُّهـا، فمقامُهـا

ب (مِنى) تأبدَ غَولُهَا، فرجامُها

يرى من الجهالة أن تبكي الأم على ولدها الميت ـ سامحه الله ـ لأنها ستتبعه بعد فترة يقول:

سـتتبعُهُ كحـرفِ الفـاءِ ليستْ

بمَهـلٍ، أو كـثمَ.. علـى التّراخـي

ومن المعلوم أن العطف بالفاء يكون مباشرة دون فاصلٍ زمني بينما العطف بالحرف (ثم) يتراخى لفترة من الوقت، والحقيقة بين الأنام، كالفقير على مائدة اللئام لا تلاقى إلا بحروف الجحود يقول المعري:

سـألتُ عـنِ الحقيقـةِ كـلّ يـومٍ

فمـا ألفيـتُ إلاّ حـرفَ جَحْـدِ

والنتائج بمقدماتها.. هكذا تقول لغة الحياة، وعلى ذلك تقوم بنية اللغة العربية في كل الحالات يقول:

إذا اعتلّـتِ الأفعـالُ جـاءتْ عليلـةً

كحالاتِهـا أسماؤهـا، والمصـادرُ

والناس كلمات تكتب، وتمحى على صفحات الوجود يقول:

والناسُ منْ صنعةِ الخلاقِ كلّهُم

كـالخطِّ يُقـرأ حينـاً ثـم ينـدرسْ

وأعمار البشر أبيات شعر في ديوان الحياة يكتب الموت قوافيها:

وأعمارُنـا أبيـاتُ شـعرٍ كأنّمـا

أواخرُهـا للمنشـدينَ قـوافي..

والإنسان في نومه وحركاته كالحرف في سكونه، وحركاته يقول:

والمرءُ مثلُ الحَرْفِ بينَ شهادةٍ

وتراه يسكنُ تارةً ويحرَّكُ

لم يتزوج المعري، ولم تتصل بنفسه باءٌ، والباء هنا الزواج:

تواصلَ حبلُ النسلِ ما بين آدم

وبيني، ولمْ يوصَلْ بلاميَ باءُ

شاعرية أبي العلاء أجمع النقاد على أن المعري في ديوانه (سقط الزند) كان من المبرزين بين الشعراء خيالاً وصورةً وأسلوباً وقد فاقهم جميعاً في الرثاء وخاصةً قصيدته المشهورة:

(غيرُ مجدٍ في ملتي واعتقادي):

غيرُ مجدٍ في ملتيْ، واعتقادي

نوحُ باكٍ، ولا ترنُّمُ شاديْ

وشبيهٌ صوتُ النعيِّ إذا قيسَ

بصوتِ البشيرِ في كلِّ نادِ

أبكتْ تلكمُ الحمامَةُ.. أمْ غنتْ

على فرعِ غصنِها الميادِ

سرْ إنْ اسطعتَ في الهواءِ رويداً

لا اختيالاً على رفاتِ العبادِ

ودفينٍ على بقايا دفينِ

ضاحكاً من تزاحمِ الأضدادِ

إلى آخر القصيدة، منْ ومضٍ فكري، وفلسفي.. وحكمي، وعبر، وعظات. كان /أبو العلاء/ من المعجبين، والمحبين للمتنبي.. كان يسميه /بالشاعر/ ويسمي غيره بأسمائهم، ولقد شرح له ديوانه، وسماه (مُعجزَ أحمد) واسم المتنبي: (أحمد بن الحسين) وعندما أتمَّ الشرح، وتلي عليه قال: كأن أبا الطيب يعنيني بقوله:

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي

وأسمعت كلماتي من بهِ صَمَمُ

أنامُ ملءَ جفونيْ عنْ شوارِدَها

ويسهرُ الخلْقُ جرَّاها، ويختصموا

سار المعري في بداياته على خطا /المتنبي/ وفي ديوان /سقط الزند/ كثير من السمات المشتركة بين هذين الشاعرين الكبيرين، ولا بأس من الإشارة لبعض أوجه التشابه..

فهناك تقليد المعري للمتنبي في تمجيد نفسه، واختياره يقول المعري:

أفَوقَ البدرِ يوضَعُ لي مهادٌ

أمْ الجوزاءُ تحتَ يدَي وسادُ؟

ألا في سبيلِ المجدِ ما أنا فاعلٌ

عفافٌ، وإقدامٌ، وحزمٌ، ونائلُ

فلا وأبيكَ ما أخشى انتقاصاً

ولا، وأبيك لا أرجو ازديادا

كما شابه المتنبي في أسلوب المرح مع أنه لم يتكسب بشعره بل مدح بعض أصدقائه، وأقاربه شعراً لما أسدوه من خدمة:

قال يمدح أحد الشعراء بهذا الأسلوب:

أيدفعُ معجزاتِ الرُّسْلِ قومٌ

وفيكَ وفي بديهتِكَ اعتبارُ؟

وشعرُك لو مدحتَ به الثُّريّا

لصارَ لها على الشمسِ افتخَاراً

لقد وجد في شعر المعري الكثير من الحكم الحياتية، والنظرات التأملية، والبذور

الفلسفية.. المشتركة.. **لكن المعري تفوق في شعره الفلسفي شاعرية المعري في سقط الزند عرفنا بعضها.. فماذا عن اللزوميات؟** اختلف الباحثون حول هذا الأمر يقول أحدهم:

(لم يستطع المعري أن ينهض بالصياغة الفنية في /اللزوميات/ لأنه توجه في هذا الديوان إلى /الوعظ/، والوعظ يعتمد على الأفكار، ومن طبيعته التكرار، وهذا يلائم النثر).

يقول دارس آخر (يتوجه المعري بشعره بنبرة أليفة.. /بنبرة من يعرف الحقيقة/ لذلك يتوجه إلى **الفكر أكثر ما يتوجه إلى الشعور**، فالمعنى هو **ما يهمه في المقام الأول**... البعض يرى في /اللزوميات/ أنها تنتمي إلى **/النظم/ أكثر من انتمائها إلى الشعر الجمالي، والفني**.

يرى آخر: إن اللزوميات لم تسقط من الناحية الفنية في الابتزال.. هي شعر من الطراز الرفيع، ولا يوجد كلمة حشوية يمكن الاستغناء عنها، (فالمعري جوهري الألفاظ مثلما الصائغ جوهري اللالئ ـ أبو العلاء شاعر /العقل الإنساني في اللزوميات/.

/أبو العلاء/ ـ رحل في سبيل العلم.. رجاحة العقل، واتقاد الفكر، والذاكرة النادرة، والعجيبة، جمع الكثير، وحفظ الكثير حتى أصبح/ موسوعة شاملة/.. لقد ضاع قسم هامٌ من كتبه، وهذا مؤسف. وعندما اعتزل الناس لم تتركه الناس في عزلته.. بل سارع إليه الطلاب من كافة الأقطار والأمصار يقتبسون من علمه، ويسترشدون بفكره.. وقد فرض الإعجاب بعبقريته على الجميع بلا استثناء.

ـ أبو العلاء، والإنسان: يقول أبو العلاء:

والذي حارتِ البريّةُ فيهِ
حيوانٌ مستحدثٌ من جماد..

فالإنسان كائن محير بتكوينه الجسمي، وتكوينه النفسي، وتفكيره ـ لكنه في الحقيقة /حيوان ناطق/ من أصل ترابي. وله موقفه من النشأة التقليدية الأدمية للبشر تتراوح بين الشك، والنفي.

يقول:

جائزٌ أنْ يكونَ آدمَ هذا
قبلَهُ آدمٌ على إثْرِ آدمْ

ثم يعود في بعض الأحيان لينفي قصة آدم معلناً أنه لا يدين بما يقول به الناس:

قالَ قومٌ.. وما أَدينُ بما قالوهُ
إنَّ ابنَ آدم كابنِ عرسِ
جَهِلَ النّاسُ.. وما أبوه على الدهر
ولكنه مسمى بحرس
في حديثٍ رواه قوم لقوم
رهن طرس مستنسخ بعد طرس

اعتبر تسمية ابن آدم كتسمية ابن عرس فهو ليس له أب يدعى (عرس) وتعبير (ابنُ آدم) تسمية شعبية متداولة للإنسان... هناك كثير من الباحثين يشاركون أبو العلاء رأيه في /تعدد الآوادم/.

يقول أحد الباحثين: "إن آدم هو المخلوق المتكيف الملائم للأنسنة، وهو ليس شخصاً واحداً، وإنما هو جنس نقول عنه الآدمي).

أما الباحث الثاني فيقول: (إن كلمة آدم تعني الجنس البشري كله، وصفة /الآدمية/

تعبر عن إنسانية المرأة.. كما تعبر عن إنسانية الرجل).

تقول الدكتورة /وداد سكاكيني/ الملقبة /بنت الشاطئ/ حول اعتكاف المعري في منزله (ليعتكف في منزله، لا تقوى بل كبرياء). إنها /كبرياء العقل/ عند المعري.

يقول المعري في التكوين الثلاثي للإنسان /جسم ـ عقل ـ نفس/

أعائبةٌ جسدي روحُهُ
وما زالَ يخدمُ حتى ونى
وقد كلّفتْهُ أعاجيبَها
فطوراً فرادى، وطوراً ثنى
ينالُ في ابنُ آدمَ طبعُ الغصون
فهاتيكَ أجنتْ، وهذا جنى

يستغرب /أبو العلاء/ أن تقوم روحه أو نفسه بتوجيه اللوم إلى جسمه، والعيب فيها.

يرى أبو العلاء أن الجسم من تراب:

خففِ الوَطْءَ ما أظنُّ أديمَ الأرضِ
إلاّ من هذهِ الأجسادِ

لا يبدي رأياً يقينياً أخيراً في الأمور الغيبية وهذا ينسحب على /رؤيته للنفس/.

أما اليقين فلا يقين، وإنما أقصى اجتهادي أن أظن، وأحدسا..

أحياناً يوافق على رأي /أفلاطون/ بأن النفس /جوهر/ مجرد أهبط إلى البدن ليبتلي به.

ثم هو عائد بعد الموت إلى العالم العلوي. فمعذب أو منعم.

يا روحُ كمْ تحملينَ الجسمَ لاهيةً
أبليتِهِ.. فاطرحيهِ طالَمَا لبِسَا
ولجسمي إلى التراب هبوطٌ
ولروحي إلى الهواء صعودُ

ويؤكد رؤيته أن الجسم سجن للنفس:

أرُ أنني في الثلاثةِ منْ سجونِ
فلا تسألْ عَنِ الخبرِ النبيثِ
لفَقْدي ناظري، ولزوم بيتيْ
وكونُ النفسِ في الجسم الخبيثِ

في ظروف أخرى يبدي رأياً آخر:

وجسمي شمعةٌ، والنفس نار
إذا حان الردى.. خمدت بآف

يعود بعد ذلك <u>على الحيرة</u>:

أرواحُنَا معنا.. وليسَ لنا بها
علمٌ فكيفَ إذا حوتْها الأقبر؟
أما الجسوم فللتراب مآلها
وعييت بالأرواح أنى تسلك

والموقف هنا: هو **موقف الحيرة**.. أما نظرته إلى العقل... فالعقل لديه نبية، وإمامه **الهادي**.

أيُّها الإنسانَ إنْ خُصِصْتَ بعقلٍ
فاسألنْه فكلُّ عقلٍ نبيُّ
كذب الظّنُ لا إمامَ سوى العقل
مشيراً في صبحِهِ، والمساء
سأتبعُ من يدعو إلى العقلِ جاهداً
وأرحلُ عنها ما إمامي سوى عَقْلي

في القضاء والقدر **يقول المعري:**

مـا باختيـاريَ مـيلاديَ، ولا هرمـي

ولا حيـاتي.. فهـل لـي بعـد تخـيير؟

ولا إقامـةَ إلاّ عــن يــدي قــدرٍ

ولا مســيرَ إذا لم يُقــضَ تســيير

وأحياناً يشك:

أرى شـــواهدَ جـــبرٍ لا أحققُـــهُ

كـأن كـلا إلى مـا يجـري مجـرور

وإن سـألوا عن مذهبي فهو خشية

مــن الله لا طوقــاً أبــت ولا جــبرا

وأحيانـاً يقـف بـين الجـبر، والتخـيير في مرحلة وسطى:

لا تكـــن مجـــبراً، ولا قـــدرياً

واجتهـــد في توســـط بـــين بينـــا

كـان يـرى /المـذهب الجـبري/ في زمانـه.. ولم يكن يؤمن به. لأنه بذلك يبطل/التكليف بالواجبات/ طالما كل شيء مكتوب ومقدر يقول:

قالـتْ معاشـرُ كـلٌ عـاجزٍ ضـرع

مــا للخلائــقِ.. لا بــطءٌ، ولا ســرَعُ

مــدبرونَ فــلا عتــبٌ إذا خطئــوا

على المسيء ولا حمداً إذا برعوا

وقـد وجـدت لهـذا القـول في زمـني

شـواهدا، ونهـاني دونـه الـورع

ويقول:

إنْ كـانَ مـن فعلَ الكبـائرَ مُجبَراً

فعقابُــهُ ظلــمٌ علــى مــا يفعــلُ

الحديث عن أبي العلاء يطول، وأكتفي بهذا العرض لفلسفته، وآرائه، وهو كبير في فكرنا العربي.

المراجع:

- اللزوميات للمعري.
- سقط الزند للمعري.
- رسالة الغفران للمعري.
- رسالة الملائكة للمعري.
- مع أبو العلاء في سجنه طه حسين.
- المعري.. كبرياء العقل الإنساني عبد اللطيف محرز.

□□

قراءات نقدية ..

قـــراءة في روايـــة "بيضـــاء بيضـــاء" للأديب زهير جبور

□ رجاء كامل شاهين

بعد هيمنة هذا الليل الحالك السواد، بدأ الفجر يسيل بنوره المتمدد على كونٍ كان الليل يغشاه.. فغرق الظلام في لذة الصلوات.. وكان في التخمين وعدٌ، أغوى الحمام باجتياز الأسوار.. بين دبيب الفجر وزفير النار.. وطار الحمام الأبيض.. طار الحمام الأبيض.. وشق الإعصار.. ونهضت فوق المدينة ذاكرة.. نقلتْ إلينا القهر والرجاء.. وجرَّت.. تحت عوسجها أنشودة الماء.. وعلى تخومها انتشرت.. بيضاءُ بيضاء .

حين يصوغ الأديب تجربته الأدبيه بانفتاح مشاهدهِ على المساحات والمعطيات الثابتة والمتحولة لطقوسٍ غير معمَّدة بآلامها المبطنة، فإنه ينطلق من قضية تؤرقه بصرخاتها الصاخبة وأفكارها التي تطارد مخيّلته دون هوادة، وينطلق من رؤية يحدد بها موقفه من هذه القضية باستيفاء شروطٍ عديدة منها: الشفافية والقدرة على الوصول إلى القارئ والاتحاد به من خلال خطابه الروائي وما فيه من أصواتٍ ومكان وحركات وحدث بالتخييل والمكونات القادرة على الصوغ اللغوي. فهل استطاع الأديب زهير جبور أن يجسد فكرته التي بنى عليها عمله تجسيداً فنياً ارتقى به وحلق في فضاء الإبداع السردي؟ هل وُفق في تصوير الواقع وتجسيد أبعاده بالقدرة على الاختراق والوصول إلى ما يصبو إليه؟.

وانطلاقاً مما تقدم سوف أدخل عالم بيضاء بيضاء من خلال ما كتبه الروائي في المقدمة: " هذه الرواية خارج حدود المكان، الزمان، التاريخ. حدثت، لم تحدث، وقد تحدث. هي حقيقية، وليست هكذا، وما فيها من شخصيات، تفاصيل مستمدة من الخيال. داخلة فيه، خارجة منه، خاضعة له، متمردة عليه ".

والسؤال: لماذا كتب الروائي هذه المقدمة الملغوزة باللعب على الحدث؟.

الحقيقة التي خرجت من ثنايا المقدمة أوجزها بكلمتين: رواية قد حدثت بفعل حرف التحقيق قد!!!.

أعود إلى عنوان الرواية، بيضاء بيضاء، عنوان ملتبس كُرّر فيه البيضاء مرتين، وبيضاء حرفها الأخير مفتوح إلى ما لا نهاية كأنه الفضاء ليس يحده شيء، وهل تعني تكرار كلمة بيضاء لتوكيد الاستئثار بسلطة النص في استبدادية ممتدة امتداد الحرف الأخير، جاء العنوان موفقاً يشدّنا إلى مطالعة بيضاء بيضاء!

يفتح الراوي السرد على مشهد استهله بـ"لم تنم البارحة" وأخذ يشرح بالفعل الماضي لمشهد احتفالي طقسي، أضفى على المكان جمالية خاصة، ويستعرض الكاتب أماكن وأسماء ووقائع لها دور فاعل في السرد وتحولاته، ويتابع في استعراض الماضي إلى حاضر قد مضى بالكشف عن تحولات طرأت على المكان بالوصف والقلق النفسي المتآلف مع اضطراب السرد وتقطعه بين الفعلين الماضي والحاضر وبين الحوار الذي يكشف عن دوافع الشخصيات وتشخيص هوياتها وسلوكها بأمكنتها وزمانها وصراعها النفسي للمتحولات المتفاوتة اجتماعياً، والمعبر عن دخائل الشخصيات ونوازعها وضمناً الراوي، فيؤدي هذا الحوار وظائفه الدلالية، ما يعزز واقعية الشخصية ورؤيتها الفنية.

ويطلعنا الراوي على شخصيته بوصفه الشخصية المحورية التي تشغل حيّزاً واسعاً على مساحة السرد وتؤدي دورها في المشهد الروائي بفهم طباعها وتطلعاتها وسلوكها ودوافعها، وتستخدم ضمير المتكلم أكثر الأحيان لتفسح المجال للتداعيات فتوهم القارئ بالتماهي معها، وأسهمت هذه التقنية في إظهار شخصيته من الداخل، وكما يبدو بأنها شخصية قلقة، وهذه الشخصية قدّمت نفسها بصيغة ضمير المتكلم إفساحاً لمجال السرد المباشر والاعترافات. فكمية المعلومات التي صرح بها الراوي عن نفسه أولاً وعن بعض الشخصيات ثانياً والمعلومات التي ساقتها إلينا الشخصيات الأخرى من خلال دفع الراوي ـ المؤلف لحركية الشخصيات والتعليقات التي أنتجتها والمعلومات الضمنية المستخلصة من سلوكها ونواياها وأفعالها، تكمننا من إدراك الأبعاد الدالة ضمن البنية الروائية، فشخصية الراوي القلقة والمبطنة بحب الظهور هي مقياس لتصنيفها دلالياً لإبراز تجربتها.

عالم الرواية يتحرك بين المدينة وبين بعض الأمكنة (مدينة رياضية، مكاتب، بيوت) الثانوية والتي تشكل في مجموعها دائرة مغلقة، وبين تلك الأمكنة ينقسم الناس إلى فئتين: مؤيدة، ومعارضة وهذا الانقسام غير الواعي يولد توتراً حاداً لدى طبقة المثقفين والمفكرين مقابل تلك الانقسامات ومقابل من هم في السلطة الذين يتحكمون في رقاب الناس ما جعل بعض الشخصيات تسلك الطريق الذي يوصل إلى أصحاب السلطة ولو على حساب الكرامة والشرف والرجولة.

بين هذه الانقسامات يظهر الفساد بقوة، لأن الحاكم هو الإقطاعي الفاسد بالدرجة الأولى، وهو الذي نجد تمظهراته المختلفة في الرواية، فيؤسس سلطته على قوى كثيرة، يوظفها بدهاء، لكنها قد خلفت ردود فعل متباينة لدى الجميع.

هذه الرواية صورة لواقع كان قائماً ـ ولا يزال ـ لعلنا نستفيد من التجربة في المستقبل الذي لا أراه يأتي، ربما الوعي الجمعي ـ بعد هذه القسوة وهذا الفساد ـ يهبط ومعه الجرأة لمحاربة هذا الواقع المرير.

هذه الرواية لها مسيرها الخاص، ويظهر من الدوال اللغوية والتعبير عما تريد إيصاله للقارئ ورؤية الراوي ورؤيتها هي للعلاقات القائمة بين شخوصها، إنها علاقة عامة بين الراوي القلق الواعي المثقف والمسؤول المتسلط القوي برؤية نابعة من إيديولوجية خاصة. إنه الزمن المليء بالفساد، المليء بالصور المظلمة، إنه الماضي المتكشف والحاضر المستمر المليء بالأشواك والقهر في رحلة بلدنا الحبيب سوريا، وحركية هذا الزمن تمتد روائياً منذ اتخاذ القرار بالحدث العظيم حتى التنفيذ، وفي أثناء ذلك يعرض الراوي مسيرته وحوادث أخرى عبر شخصيات محدودة، ليدلل بالنتيجة أنّ الرواية مهداة لذاكرة الوعي الجمعي فنحن المعنيين بها، بل نحن المستهدفين منها.

رواية واقعية قد حصلت وقد تحدث مجدداً بدون كثير أحلام أو تخييل، في لغة سلسة بجمل قصيرة مفرداتها معبرة مناسبة للموضوع، ولا تزدحم بالشخصيات في عالمها الروائي، الراوي وهي الشخصية المحورية وباقي الشخصيات ثانوية وهؤلاء كلهم في الرواية منقادون مستسلمون، عوالمهم الداخلية تظهر لتؤدي دورها المرسوم وتتحرك بانقيادية مفرطة باتجاه واقعية محضة.

عبر سرد تداعيات الراوي وذكرياته تمضي الرواية، فتتداخل الأحداث مبعثرة أكثر الأحيان، يلف السواد بياضها بلا تفاؤل، وطار الحمام الأبيض، ونامت المدينة، هكذا تنتهي الرواية.

الرواية في مجملها تخص العدالة الاجتماعية، تبرز شقاء وقهر الإنسان المحب لوطنه سوريا وتبرز قهر الكرامة بصراع نفسي متأزم داخل كل شخصية، بخاصة الشخصية المحورية أي شخصية الراوي.

- **الرواية:**

- عيوبٌ كثيرة وكبيرة عمل على إخفائها لأن المدينة تستعدُّ لاستقبال حدث عالمي فيه ضيوف كثر بتوجيهات مركزية، العمل كبير والوقت ضيق، والعمل بهذا الحدث واجب مقدّس والتقاعس خيانة وطنية، أنجز الصرح وتمكنت المدينة من إقامة هذا الحدث بنجاح، وعادت المدينة لطبيعتها السابقة بكل طقوسها وعيوبها، لا.. بل أكثر من ذلك، لقد أفرز الحدث طبقات اجتماعية بقيم جديدة وانعطافات كبيرة بالبنية الفكرية أدت لواقع أكثر مرارة عن ذي قبل، فأنتج ضحايا كثر بحثاً عن ضحايا كثر.

- قضية قديمة متجددة.. ساخنة.. واقع حياتي معاش إحباطات كثيرة.. ومنزلقات خطيرة تهدد الجميع.. واقع ضاج بالفساد والقهر والعبودية.. والسكين مشحوذ ينتظر الآتي إلى المستقبل.. آه أيها الوطن المسافر بلا هوية ..

- جملٌ قصيرة.. بلغة سهلة.. بالفعل الماضي التخييلي أدار حركية الرواية.. بصدق المحب الخائف على وطنه من الموت بيْن الفساد المستشري في مؤسسات المدينة ...

- مجموعة علاقات في البنية العواملية (الشخصيات الفاعلة، والعلاقة بين العوامل) داخل العمل الروائي واتحاد الكاتب ببطله

أنتجت طابع الجدل والتناقض بين قوة القلق والمضمر فيها وبين سلطة القوة وما نتج عنها.

- الراوي بالسرد المباشر والاعترافات التي يسوقها تصبح سلسلة من المتواليات الحكائية، يحكمها منطق السببية.

- الاستباقات الزمنية وتقنيتها وتعاقب الأحداث وفق هذا المنطق أدى لتقطع السرد وإظهار معاناته في التهيئة لإبراز شخصية أو الشروع لصنع حوار.

- السرد على صعيد الرؤية افتقر إلى التحول صعوداً، أي الوصول إلى الحبكة التي تصنع الدهشة، فالأصوات خافتة وضمناً صوت الراوي وفقاً لتعاقب الحدث أو الأحداث.

- هذا الحدث ومشهده الاحتفالي بصوت الراوي، وفيه دلالة واضحة على تدخله القسري بخرقه الحياد أكثر من مرة فيستخدم الكاتب شكلاً واحداً من أشكال السرد منتجاً رؤية ذاتية فقط كان له وقعٌ باهتٌ في الحدث على صعيد الرؤية.

- أبرز الكاتب ـ ومن دون أن يدري ـ إنجازات الحاكم ـ المسؤول التي حققها في إنجاح هذا الحدث، وأبرز شخصيات معارضة لكنها انتهازية، فغدوا مثاراً للحديث لدى الناس.

- كشف السرد والحوار أنّ حليف الحاكم ـ المسؤول، والمعارض كذلك، هو في قلق وحذر من المخبرين الذين يرصدون تحركاتهم، وكشف بالدلالة عن طبيعة الحاكم ـ المسؤول وسلوكه.

- قدم الكاتب لنا موضوع المرأة بتجسيدها فنياً في أثناء هذا الحدث وتداعياته، وعلاقاتها بمحيطها، فعني بإظهارها في بيئتها الاجتماعية داخل العمل وخارجه، ولم يتطرق إلى موضوع الجنس وتجسيده، بل تعداه.. فساق أدلته لهذه العلاقات في تعميق الحالة النفسية وما ينتج عنها بترميز وإيحاء في آن.

وأشار إلى صراع خاص بين الرجل والمرأة المحكوم بهذه الهوة السحيقة التي تفصل بينهما في هذه البيئة وفي أثناء هذا الحدث.

قدّم رؤية اجتماعية فيها دلالات عن إيديولوجيا متوارثة لمجتمع ذكوري، وارتباطها بالضمير الأخلاقي، والنظرة المشوشة للرجل المسؤول تجاه المرأة، وحالة خاصة انتقامية من قبل المرأة المحكوم ـ الحاكمة تجاه الرجل، ومصير المرأة بالنتيجة في هذه البيئة وهذا الشرق ...

- الراوي / الكاتب استخدم المونولوج الداخلي لاستبطان ما يعتمل داخله كشخصية محورية وداخل كل شخصية ثانوية وتصارع مثير، بنزوع وطني إنساني.

- الرواية توحي بدلالات متعددة وخصبة مثل حرية التعبير الممنوعة، الكرامة المهدورة، التعددية الفكرية المحظورة، إلخ.

- وكما أسلفتُ سابقاً فالرواية أقرب إلى الحكائية، لأنها وباعتقادي سيرة ذاتية يرويها الكاتب عن حقبة زمنية محددة أدخل عليها هذا الحدث ليواري حكايته، ونعلم جميعاً أن الحكاية فيها شغفٌ ودهشة، أما هذه الرواية القادمة من صراع ذهني خلا من الحراك والحوار وظهر السرد المباشر طاغياً فيها، أتت حتمية مما يسقط فضول القارئ.

بيضاء بيضاء رواية مبنية على التناظر المكاني والزماني والجمالي في بنية فنية اتحد الكاتب فيها بالبطل ـ رغم المحظورات القصية ـ وبنية اجتماعية سياسية اقتصادية مخبوءة في ثنايا هذه المدينة الحدث، وبنية التناظر السردي

الـذي وقـف عنـد حـدود الـراوي البطـل، وقـد تشـارك البطولـة معـه المكـان والفكـرة، وقـد تحركت أفقياً فقط بالرغم من جهود الكـاتب لدفعها حركياً في دائرة الشبكة، وقد أسس في المدلولات الإيديولوجية لقضايا إشكالية مثل الديكتاتورية والديمقراطية، التخلف والتقدم، زرعها في طرق ومساحات الرواية بطريقة الخرق المحبب.

بيضـاء بيضـاء كشـفت الغطـاء الأبـيض وظهّرت أكوام السواد في هذا الوطن المتحرك نحو الهاوية، ووثقت لحقبة زمنية قررت أن تظهر ويظهـر معهـا كـل فسـاد العـالم، وبلغـة سـهلة خـدمت الموضـوع ووظفـت مـا أراده الكـاتب بحرفية، وكـان التخييل بالفعل الماضي واسعاً أمدته الذاكرة باستدراكات مناسبة ...

بيضـاء بيضـاء ... وطـار الحمـام.. وطـار الحمام ...

□□

ولادات متعاقبة تنتظر الإنسان...!!!

❑ جعدان جعدان

الولادة الأولى يأتي الإنسان من رحم أمه مشحوناً بالدماء والقاذروات... وهي ولادة آتية من أوجاع المخاض مُبكيةً ومُضحكةً في وقتٍ واحدٍ... ويكون قد تحرر من أسر قفص ضيّقٍ إلى قفصٍ أرحب في هذه الدنيا المليئة بقتام الآثام ودخان الآلام... والولادة الأولى هي أصعب الولادات لأنّه أتى من وطن يألفه إلى وطنٍ لم يألفه وسيكد ويتعب بهم حتى يستكين ويألف...!!!" والله أنبتكم من الأرض نباتاً" وعندما ينمو ويكبر ويصبح شاباً قوياً وطموحاً يختار شريكة حياته ويتزوّج... ذلك ولادة ثانية، لأنه انتقل من شكل الحياة إلى شكلٍ آخر من الحياة... إلى حمل الأمانة... ولمّا يُرزق بمولود يتخيّل بأنَ حياته لا تتوقّف بموته، بل يستمر ولدهُ من بعده فيدرك أنه ليس عقيماً فتخصب الحياة وتخضر وتورق للحياة بعده...!

ويوم يتخرّج من معاهد العلم ومن الجامعات يشعر مع الولادة الثالثة بأنه أصبح رجلاً منتجاً وشجرة مثمرةً يقتطف من ثمارها العابرون والمقيمون والراحلون والمسافرون... وحينئذٍ يشعر مع ولادته المرتقبة بأنه سبيلٌ للظامئين والجائعين والمحبين... ويدرك باعتزاز أن له كياناً ذاتياً يخدم نفسه ويخدم الآخرين، فيشعر بالغبطة والابتهاج في جداول قلبه... ويدفعه الإصرار والسعي إلى مزيد من الإنتاج والإنجاز، ويتفاءل بحياة واعدة وبولادة أخرى...

وعندما يتقاعد المرء يولد ولادة أخرى... يتخلّص من أعباء الروتين والالتزام التقليدي إلى نمط مريح وقد أثقلته التجارب الحياتية وارتوى من شرابها الحلو العذب، والمر المرير، والرمد المرمود... فأمسى قوياً متسلحاً بحكمة الأيام والسنين ويدخل إلى مرحلة الشيخوخة بكل معداتــه وعتاده... وطفق يتأمل بأسرار الحياة وبأطوارها وفصولها الدراماتيكية منذ أن كان وليداً وحتى أمسى شيخاً هرماً ضعف جسمه وهدر طاقاته البيولوجية وحلّتْ محلها طاقاته الباطنية والروحية ويحلق في فضاءات الخيال الحقيقي ما بعد الموت... بأن الموت قادم بلا مواربة ولا شــك...!! فماذا قدم ليولد ولادة أخرى حتى يعيش حياً في الضمائر الخيرة اليقظـــة لبنـــي قومـــه ولبنـــي الإنسان... وما أصدق الشاعر حين قال:

ســـيذكرني قـــومي إذا جـــدّ جـــدّهم

وفـــي الليلـــة الظلمـــاء يفتقـــد البـــدرُ

وكما تنبأ سقراط ذات يوم بحياة أخرى وبولادة جديدة بعد الموت فقال:

إمّا الموت لقاءٌ مع الله وهذا أعلى اللقاءات...

وإمّا الموت نومٌ عميقٌ لا تخالطه الأوهام والهواجس والقلاقل...

وأما حياةٌ أرقى من هذه الحياة التي نحياها فيها: (الحق والعدل والخير والجمال) فلا تخافوا من الموت... إنه ولادة إنسانية جديدة مبدعة وبأسلوب مغاير أجمل... يولد الشهيد من رحم القيم والمثل العليا من أقحوان نكران الذات... ومن عبق زيزفون الترائب... ومـــن أرائـــك العشـــق الروحي والمحبة والعطاء....

إن الشهيد يؤمن بطاقاته الباطنية بمعارج الخلود في الحياتين فيدخل في أتون المعارك ليبني على جسده الفاني قصور الحياة وأبراجها المستقبلية في الحياة الحرّة الطليقة الكريمة، فهو حـــيٌّ في أدمغة المفكرين والكتاب والأدباء... ومقيمٌ في أفئدة الشعراء المنشدين:

كـــم لنـــا مـــن ميلســـون نفضـــت

عـــن جناحيهـــا غبـــار التعـــبِ

وكما يقول الجواهري الكبير:

تزهـــو الحيـــاة بـــألمعي ثـــائرِ

يهـــب الحيـــاة كأنّـــه لا يفهـــمُ

شـــعبٌ دعائمـــه الجمـــاجم والـــدّم

تـــتحطّم الـــدنيا ولا يـــتحطّمُ

والشهيد ينال مقاعد الصدق في جنات الفردوس، فهي ولادة ميمونة مباركة... فهو حيٌّ يرزق... ويتمتّع بحياة تفوق الحياة الدنيا بمضاعفات لا تعدّ ولا تحصى...! في جنات الفردوس هم فيها خالدون...

والكتّاب والمفكّرون والأدباء والشعراء والعظماء الحقيقيون يولدون ولادة جديدة بعدما يتخطّون حدود الموت بلا خوفٍ ولا وجلٍ إلى حياةٍ ساميةٍ ينالون جوائزهم العالية من شعوبهم أولاً والحياة التي استقبلتهم واحتضنتهم في ملكوت عالم الغيب والشهادة...

أما الأشرار من بني البشر فهم منذ الولادة الأولى فهم موتى الأرواح في جلود الأحياء ولو عاشوا عمراً فيزيائياً وجسداً بيولوجياً فهم ولدوا ولادة عقيمة... ومسخوا مسخاً بأشكال كائنات مخيفة وضارّة... تفترس الإنسانية بأنفاسها المسمومة ولهاثها المقيت الكريه النتن... فالشرير هو الأب الروحي للإرهابي المحترف فهو الذي يولد مشوهاً كالحاً ضالاً... هو ذاك الذي يُعكّر راحة حياة الآخرين ويفترس أخاه الإنسان في البراري الموحشة.... وفي رابعة النهار... في المحافل الآهلة وفي القصور والسرادقات وأمام أعين الناس الأبرياء...

يولد المولود في رحم أمه بريئاً نقياً... ولكن يلوثه أهل النفاثات في العقد، ونافخو الوساوس الخنّس في التطرّف المنحرف والبيئة المتخلفة المتفسّخة...

إنّ الذي يحوّل حياة الإنسان إلى جحيم هو الإنسان الشرير الأبتر الذي لا يولد إلاّ مرّة واحدة، ويموت موتاً أبدياً، وتلعنه الأجيال الحاضرة واللاحقة وبئس الورد المورود.

الدولة تولد من صلب الشعب إذا كان انتخابها نزيهاً... والدولة هي ملك للجميع... وهي أنا وأنت ونحن...

وكما قال ملك فرنسا لويس الرابع عشر: أنا الدّولة... والدولة أنا... فاستقم تستقم الدولة...

فالدولة هي النموذج الأرقى لثقافة الشعب... والدولة هي ابنة الشعب، فإذا كان الشعب جديراً بالأبوة والصلاح كانت الدولة صالحة... وإن كان ظالماً جاهلاً كانت الدولة جائرة...

فالدولة هي خلاصة ثقافة المجتمع وهي المقياس الذي ينعكس على وعي ومعرفة وديمقراطية المجتمع الذي أنجبها...!!!

□□